ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

ИГОРЬ ГЛЕБОВ

ЧАЙКОВСКИЙ

ПЕТЕРБУРГ
1922

ВКЛЮЧЕНА В КАТАЛОГ

ПРОВЕРЕНО 1939

50090

ВОЗВРАТИТЕ КНИГУ НЕ ПОЗЖЕ
обозначенного здесь срока

ПРОВЕРЕНО 1940 г.

ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

ЧАЙКОВСКОГО.

БИБЛИОТЕКА
МУЗУЧИЛИЩА ПОЛГА
И.В. № 50090

ПРОВЕРЕНО
1944 г.

22874

БИБЛИОТЕКА
Дома Творчества Работников

ПЕТЕРБУРГ
1922.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ
СИМФОНИЧЕСКИЕ КОНЦЕРТЫ
ГОСУДАРСТВЕННОЙ ФИЛАРМОНИИ

Э. А. Куперу.

П. И. ЧАЙКОВСКИЙ.

(1840—1893).

Чайковский в русской музыке явление далеко еще не оцененное, не уясненное и не изученное. В былое время легко было боготворить его, быть может, вовсе не за то ценное и непреходящее, что лишь теперь удается разглядеть в его творчестве, а просто в силу преклонения перед его могучим дарованием. Такое преклонение современников—естественно и понятно.

Также легко было в недавно изжитое время осуждать Чайковского, но не за то, что составляет зерно и жизненную сущность его творчества, а лишь за то, что в нем нравилось его современникам. Новые вкусы и новые веяния вполне законно потребовали свержения старых богов. Богом был Чайковский в отражении его жрецов—вместе со жрецами не пощадили и его. Повторяю, это было законно и естественно, хотя и близоруко, ибо с точки зрения «вкусовой» и в зависимости от смены текущих с запада веяний грешно было оценивать столь поверхностно русского композитора, отравленного грехами русской интеллигенции. Мне думается, что наступает время, когда можно приблизиться к столь своеобразной и единственной в русском искусстве личности, как Чайковский, со спокойным, но ясно осознанным желанием, если не разгадать, то хотя бы уяснить основную линию развития творческого пути его и найти доступ в тайники его жизни, руководясь по преимуществу лишь музыкой. Разгадка ритма его жизни таится в разгадке ритма его музыки, а это и есть область менее всего замеченная и теми, кто славословил Чайковского и теми, кто хулил его, не принимая его, просто потому, что, мол, «личный мой вкус не лежит к Чайковскому». Надо думать, что пора таких оценок безвозвратно миновала...

При работе над ритмикой, динамикой и колоритом (распределением светотени)—надо всеми свойствами и особенностями языка и стиля в творениях Чайковского, их немыслимо рассматривать вне изучения тонко чувствующей и остро-нервной натуры композитора. Не надо бояться эмоций! Не боимся же мы бесстыдных обнажений Вагнера и ядовитой чувственности Скрябина. Чайковский не всегда целомудрен.

Трагизм его душевной жизни острее всего подчеркивается в его отношении к смерти. Он жил только в сочинении музыки. Мучился, спеша закончить одно сочинение, но не мог, окончивши, не засесть за обдумывание и воплощение другого, ибо иную внешнюю жизнь он ненавидел, с людьми он был «другой Петя», но не в смысле человеконенавистничества, а из необходимости, находясь среди людей, таить свое «святая святых»—дух творчества.

В творчестве он изживал себя, но в то-же время и отдалял свою смерть, ибо только в творчестве он жил как подвижник. И если другой великий композитор, зодчий русской музыки Римский-Корсаков жил и трудился для искусства как зоркий мастер-собиратель, подобно Скупому рыцарю любуясь каждой звучащей пылинкой и до предела используя все, что она может излучить, то Чайковский жил в исскустве, как великий мот и расточитель, швыряя свои богатства, подобно тому как природа источает жизненную силу в бесчисленном м н о ж е с т в е направлений.

Чайковский родился 25 апреля 1840 г. на Воткинском заводе Вятской губ., где отец его был директором. Получив отличное домашнее образование, он поступил в 1850 г. в Училище Правоведения в Петербурге, по окончании которого стал чиновником. К этого рода деятельности прочили его все родные. Но с детства ему присущая и теперь вновь пробудившаяся страсть к музыке взяла свое. С открытием в 1862 г. Петербургской Консерватории Чайковский вступил в число учеников ее, навсегда и бесповоротно отказавшись от чиновничьей службы. Через несколько лет упорной и серьезной работы, он вполне овладел техникой композиторского мастерства и мало по малу стал выдвигаться среди русских музыкантов. В 1866 году Чайковский вступил в число преподавателей Московской Консерватории. В Москве и начали развиваться его творческие силы, так как он встретил друзей с готовностью шедших ему навстречу в деле пропаганды его сочинений и материальной поддержки. Замечательный пиа-

нист, дирижер и энергичный музыкальный деятель Николай Григорьевич Рубинштейн оказал начинающему композитору особенно много услуг, тщательно исполняя каждое его произведение тотчас вслед за сочинением. В 1868 году была в Москве исполнена первая симфония Чайковского, в 1869 году там же поставлена его первая опера «Воевода». В конце 1877 года в период работы над оперой «Евгений Онегин» Чайковский заболел тяжким нервным потрясением. Его увезли за границу. К счастью здоровье вскоре восстановилось, творческие силы вернулись, Чайковский быстро закончил «Онегина» и создал свою изумительную по напряженности первой части 4-ую симфонию, посвященную г-же фон-Мек, поддерживавшей композитора материально ежегодной пенсией, благодаря чему он смог развернуть свое дарование, бросив профессуру и связанные с ней уроки в Москве. С 1878 г. жизнь Чайковского—сплошное творчество, прерываемое лишь переездами из страны в страну и из города в город для ради тщетного искания отдыха или ради дирижирования в концертах и театрах своими сочинениями. Характерно, что с г-жей фон-Мек Чайковский в своей жизни ни разу не виделся и не встретился: таково было условие. Сохранилась только их взаимная переписка... В 1891 году Чайковский совершил поездку в Америку, в 1893 году он присутствовал на посвящении своем в сан доктора музыки кэмбриджского Университета в Англии. Поездки по Германии, Франции и России все более и более увеличивали обаяние его имени. Но охотнее всего любил Чайковский уединенную жизнь среди русской природы в русской деревне. В окрестностях подмосковного города Клина жил он во второй половине своей жизни охотнее всего и создавал или заканчивал там лучшие свои произведения. Скончался Чайковский в СПБ. в ночь на 25 октября 1893 г.

I.

О симфонизме.

Несколько лет назад, анализируя психологический, стилистический и формальный смысл ряда привычных понятий, составляющих основной комплекс определений, на которых должна базироваться теория познания музыки, я столкнулся с одной из труднейших проблем философии музыки, вытекающей из понятия: симфонизм.

Выводы, к каким я пришел, заключаются в следующем: определить в исчерпывающей формуле симфонизм—пока немыслимо, точно также как нельзя сделать этого с такими понятиями как живописность, поэтичность, музыкальное звучание и т. п. Приходится итти путем описательным и прежде всего заметить, что не всякая симфония симфонична, не всякая симфоническая форма фиксирует собою наличие симфонизма подобно тому, как не всякий сложный метр подразумевает богатое ритмическое содержание. Изобретательность тематической разработки в симфониях не всегда знаменует присутствие органического развития, если только помнить, что оба данные понятия находятся друг к другу в том же отношении, в каком соотносятся понятия количественной множественности и качественной напряженности. И если основной импульс музыкального движения заключается в естественном стремлении: восстановить постоянно нарушаемое звуковое равновесие—ритмическое, динамическое и тональное. Если живая музыкальная ткань есть ничто иное, как сцепление непрерывного ряда: равновесие—нарушение его—восстановление; ряда, повторенного в энном количестве при повышающейся степени интенсивности. То сущность симфонизма будет ощущаться в непрестанном наслоении качественного элемента *инакости*, новизны восприятия по мере роста звучания, а не в подтверждении уже ранее испытанных состояний. Стоит только нарушить этот принцип, как музыка превращается в нечто статуарное, недвижимое, самодовлеющее в постоянной смене одних и тех же элементов—где друг за другом следуют механически правильно сцепленные периоды, предложения и фразы, причем никакая формальная симметрия не придаст им действенности и биения жизненного пульса. Итак, симфонизм ощущается как рост энергии звучания в момент фиксации чьего либо сознания в сфере звучаний.

Исходя от временной природы музыки: ее длительности, напряженности (объективные признаки состояния звучания) и психологичности (собственно, психизма), т. е. прохождения каждого звукового образа сквозь призму ощущения пережитого, запечатленного в душевной жизни и осознанного—можно утверждать: симфонизм наличествует там, где непрерывно поддерживается выше выясненная формула музыкального динамизма. Но не в количественном только или в абстрактно-звуковом формальном воспроизведении ее, а в качественном интенсивно-психическом:

когда каждая пройденная грань отмечается, как характерно отличная своим внутренним напряжением от предыдущего состояния. Когда воспринимается ощущение непрерывности музыкального тока и влекущей вперед устремленности.

Вопреки постоянной неустойчивости, рыхлости, незаполненности, вопреки случайному чередованию взлетов и провалов, нагромождений и пустот, характеризующих так называемую эмоциональную музыку. Вопреки музыке рассудочно схематически построенной и декоративно-изукрашенной—истинно симфоническая музыка мыслима лишь при условии наличия в творческом процессе: и волевого импульса, напрягающего мысль, и чувства, переживающего каждую мысль, и ума, организующего непосредственные данные сознания в стройную *композицию*. Как неделим единый процесс творчества, так неделим в своем существе и выявленный им звуковой поток. Хотя этот поток созвучаний воспринимается в ряду смен звуковых сочетаний во времени, но мыслится он, как пребывание в состоянии звучания или, строго говоря, прохождение сквозь сферу звучания, вне времени и пространства.

В итоге: определяя данную музыку, как симфоническую, точнее, как насыщенную симфонизмом, мы разумеем цельный (целостно-единый), непрерывный в данной сфере звучаний, т. е. в композиции, звуковой поток, который движется в ряде сменяющихся, но слитно связанных музыкальных концепций, *влекомый* и *влекущий* нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению—до предельного завершения. Таким образом, симфонизм представляется нам, как *непрерывность музыкального* (в сфере звучаний предстоящего) *сознания*, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается, как независимый, среди множественности остальных. Когда интуитивно созерцается и постигается как единое целое, данное в процессе звучащих реакций музыкально-творческое Бытие.

Привычное размеренное деление музыки на категории: оперная и симфоническая-(инструментальная) теперь в XX веке после пути, пройденного музыкой от 9-ой симфонии и последних квартетов Бетховена через симфонии—поэмы Берлиоза и Листа, симфонии—оперы Вагнера, инструментальное звукотворчество Брукнера, фортепианное творчество Шумана и величавый мир русской оперы—является слишком узко формальным, сковывающим порывы духа в мертвые схемы и пытающимся равнять по устаревшим определениям *произвол* гениев. Кроме того, под-

ставляя знак равенства между понятиями симфоническая музыка и инструментальная музыка, останавливают эволюцию симфонии на 8-ой симфонии Бетховена, лишаясь вместе с тем дивного только музыке свойственного и всем ее грандиозным развитием в XIX веке подверждаемого великого завоевания: проведения сквозь призму звука, сыгранного и спетого, всех жизненных впечатлений и эмоционального, и интеллектуального порядка.

Все совмещается в звуке и все постигается через звук—вот где исходная точка понятия симфорическая музыка. Истинный симфонист касается жизни сквозь сферу звучаний и оформляет жизненные восприятия в *состояния* звучаний, т. е. в симфонии, совершенно независимо от того, будут ли эти симфонии вокальными или инструментальными. Я уже писал, однажды, что в драме Мусоргского «Хованщина» есть потрясающий по выразительности момент, когда Марфа, охваченная религиозно-страстным и любовью вдохновенным экстазом сочетает всю себя, все свое восприятие данного жизненного мига в напряженнейшей мелодии. До этого состояния язык ее был или язык сказа (речитатив) или эпического склада напевность, но неабсолютно целостная в своей завершенности мелодия, в которой теперь сосредоточилось для нее все постижение жизни—касание ее исключительно в звуке, в страстном излиянии звука, в душевном состоянии звучания. Конечно, это момент симфонический—состояние того-же порядка как появление основной темы радости в финале 9-ой симфоний.

Симфонизм—творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности.

— В такой несколько перефразированной и углубленной в сравнении с прежними выводами форме мыслю я симфонизм теперь. Но прежде чем приложить данное понимание к композициям Чайковского, я позволю себе небольшой историко-психологический экскурс, чтобы несколько развить и конкретизировать столь сложную проблему. Обычно утверждается, что форму симфонии схематически утвердил и заполнил Гайдн (1732—1809). Его сонаследником в этой области был Моцарт (1756—1791). Изобретательность воображения и мастерство даруют им звание великих архитекторов симфонии. Но мысль о симфонизме при восприятии и анализе их симфоний почти не возникает, за исключением немногих моментов, когда можно говорить об элементах симфо-

низма в произведениях Гайдна и Моцарта. С явлением миру гения Бетховена в психологии музыкального творчества в аспекте воплощения и восприятия совершается редчайший в истории музыки сдвиг, ощущаемый до сих пор. Не вдаваясь в описательные детали, я определил бы сущность этого сдвига, как возникший в итоге длительного процесса изменений и претворений *волевых* импульсов, в связи с ростом личного сознания, переворот во взглядах на метафизическую природу музыки.

Эпоха до Бетховена *)—эпоха слуг *музыки*, мыслимой как великая самодовлеющая замкнутая сфера, совершенно независимая от колебаний—приливов и отливов—человеческой психики. Тайны музыки доступны лишь немногим и даются тяжелым искусом. Творчества в нашем смысле нет. Есть постепенное, шаг за шагом идущее, *познавание* и *усвоение* музыкальной сферы, сферы гармонии космоса. Нет и личности. Композитор не самостная личность, а в услужении Ее Величества Музыки находящийся работник, по мере отпущенного ему дара возделывающий вертоград созвучий, пройдя длительный искус усвоения заветов великих мастеров. XVIII век, конечно, сильно потряс вековые устои такого музыкального мировоззрения, но не настолько, чтобы выдвинуть новый Символ Веры **). Это сделал XIX век в лице Бетховена. Символичен смысл одной фразы, приписываемой последнему: композитор может писать что и как ему угодно, если только это не запрещено Господом Богом и не противоречит канонам святой Церкви!—Человек, как личность, выступает на смену члена какой либо корпорации. Композитор, как владыка своих замыслов, становится на место подначального заветам и регламентам мастера. Личность, творчески одаренная, обогащает сферу музыки, благодаря богатству *своих* эмоций и впечатлительности, благодаря силе волевых импульсов и утонченности восприятий, благодаря мощной энергии мысли.

Это—целая пропасть между музыкой XIX века и прошлых веков, и чем дальше, тем глубже она, как ни стараемся мы *вы-*

*) Конечно, я делаю грубый схематический разрез. Процесс был длительный и носители новых веяний рождались и до Бетховена. Беру его творчество как ярчайший символ и отправную точку в будущее.

**) Понятие композиторства как общего делания (обработка почвы музыки!) даже в XVIII веке, всетаки, отчасти доминировало над понятием личного творчества. Только метафизические (философские или религиозные) предпосылки предшествующих эпох были заменены более позитивно-конкретными.

тащить из былого родственных нам слагателей звуковых композиций. Мы изымаем оттуда, конечно, музыку, которая нам понятна и что-то говорит нашему восприятию, забывая, что само восприятие психологически изменчиво, что мы воспринимаем иначе и воспринимаем совсем иную музыку, чем наши предки. Отсюда: или мы вынуждены стилизовать свое восприятие или приноравливать старинное произведение к условиям современного воспроизведения и тем облегчать себе их восприятие. Это—взгляд назад. Чтобы ощутить решающий момент перелома, остановлю взор на гении Моцарта. В его творчестве можно довольно ясно различить пробуждающуюся личность, не музыку сочиняющую, а в музыке утверждающую свое постижение мира. На фоне его творчества вообще ясно выделяется творчество личное *). В операх его: это—«Дон Жуан». А как завершительная трагическая стадия: Великий Requiem—точка преломления между старым и новым постижением и восприятием музыки. С эпохи Бетховена можно, уже не обинуясь, говорить о симфонизме.

Данное мною сперва умозрительное определение сущности симфонизма требует теперь конкретно-психологических устоев. Они даются легко. С выступлением личности, утверждающей в процессе композиции свой строй мысли (концепции), сопрягаются присущие ей качества: преодоление среды во внутреннем и внешнем жизненном опыте (борьба—*драматизм*). Отсюда: волевая окраска симфонизма XIX века и—так как волевые импульсы в зависимости от душевной организации данной личности утверждают то преобладание эмоциональных, то рассудочных факторов в композиции—его интенсивно изменчивый *психологизм*. Во вне это веяние обусловливает господство так называемой *сонатной формы* (импульсивно волевой, драматической в своей сущности) над *внеликим* умозрительным строем форм канонических (и, конечно, над фугой). Приспособляемость сонатной формы и ее разветвлений к прихотям индивидуалистического психологизма XIX века, по-истине, беспримерно. Обращаю внимание здесь на тот факт, что великий индивидуалист, мечтавший о братстве людей, современные ему представители которого (т. е. идеального братства) не очень-то сочувствовали его

*) В общем смысле творчество всегда было личным, как личная работа на общую пользу. С Бетховена оно стало личным, как утверждение Я, независимо от того угодно или неугодно миру принимать его.

музыке и не так уж пылко ценили ее—Бетховен первый утвердил значительное преобладание сонатной формы во *всей* структуре симфонии и окончательно преградил дорогу дальнейшему шествию сюиты, как формы, лишенной качественной устремленности и текучести. Яркие контрасты и противопоставления, обусловленные драматическим напряжением, пришли на смену сопоставлениям без выводов и простым чередованиям песенных и танцовальных схем.

Пути симфонизма (не симфонии) предопределялись ясно: от двух основных типов звукосозерцания и от опасностей эмоционализма. Скажу сперва о последних.

а) Сильная воля в тесной связи с эмоциональным строем душевной жизни приводят к крайностям индивидуализма—к его полнейшей отщепленности от мирского творческого сознания, более устойчивого и менее порывисто-импульсивного. Вагнер после «Тристана» сознавал личное торжество свое, но тайное, острое, беспокойное чувство оторванности от мира не покидало его. Гениально-уравновешенная натура композитора-философа превозмогла болезненный уклон личной эмоциональности, приведя его к «Мейстерзингерам» (проблемы: личность и среда; мастер-мыслитель и мастерство вдохновенного гения), а от них к мировым концепциям «Нибелунгов» и «Парсифаля». На этом пути симфонизма рождается своеобразный подъем: пафос утверждения воли an und für sich.

б) Слабо-пульсирующая воля к преодолению сопротивления среды, но в связи с преобладанием эмоционального уклона душевной жизни, приводит к пассивному господству эмоций над утверждающими свое *я* организующим сознанием. Лишь стоны и жалобы гибнущей личности возвещают ее тягостные переживания. Отсюда: острота контрастов, но рыхлость и вместе с тем схематичность конструкции, при необычайно чуткой выразительности, интенсивности и углубленности воплощений в музыке душевного мира композитора. На этом пути симфонизма рождается иной своеобразный подъем: пафос взрывчатой эмоциональности.

в) Сильная воля, притупленная властность эмоций, но склонный к абстракции и формальным построениям ум развивают строго обдуманные и стройно-скомпанованные композиции, при этом странно-противоречивые: чувствуется напряженность и устремление при отсутствии драматичности, обусловленной эмоционально-естественными контрастами. На этом пути симфонизма рождается не менее своеобразный подъем: пафос организующей

мысли. Таково творчество С. И. Танеева и такова его единственная—напечатанная дивная симфония *С.*

г) При слабой воле и притупленности эмоций, но остром уме, не удовлетворяющимся рассудочными построениями, мы встречаемся с симфонизмом до крайности двусмысленным: при полной нелогичности и неестественности контрастов, при вялой устремленности движения—и контрасты и движения все-же на лицо, но вызванные не властью эмоций, а умозрением: на основании мышления аналогиями и при своеобразном созерцательном (не актуальном) перемножении звучащих элементов. На этом пути симфонизма рождается еще более своеобразный подъем: пафос мысли комбинирующей. Таков Брамс. И напомню: С. И. Танеев очень не долюбливал сочинений Брамса и протестовал, когда его творчество близоруко сравнивали с брамсовским. Разница между ними, действительно, огромная, ибо аскетически сильная воля Танеева резко отличается от неясных изменчивых контуров волений Брамса, как железо от ртути. Поучительна также была бы аналогия трех контрастирующих воль: Чайковского, Танеева (см. их переписку) и Скрябина (см. его дневники), но она заводит далеко в сторону.

Таковы четыре психологические базы симфонизма особенно в отношении, так сказать, колористическом и динамическом.

В отношении конструктивно-ритмическом различие путей симфонизма идет, как я уже сказал, от различия между двумя основными типами звукосозерцания: осязательно-зрительного (пластического) и чисто слухового внутренно-органического. Отсюда рождается вся сложность взаимонепонимания двух различных типов: и среди музыкантов, создающих и воспроизводящих музыку, и среди слушателей. Ибо не только различны бывают принципы и методы воплощения, но и принципы и методы восприятия музыки. На этом настаиваю. В итоге две основные линии симфонизма (даже при наличии идеальной гармонии: воли, эмоций и мысли) конкретизируются так: уклон в сторону пластически-осязательных звуковых образов, в сферу игры в перестановку ритмических плоскостей, в разрешение пространственных соотношений и в комбинирование звучащих линий на *видимой* плоскости. Отсюда недалеко до полного отрицания симфонизма: до чистой орнаментальности звучаний, до *зрительной* планировки звуковой архитектоники (даже в сфере оркестрового колорита), до геометризации музыкальной формы, вплоть до полной ее механи-

зации. Наоборот, при внутренно-слуховом органическом восприятии музыки в ее временной природе, в ее текучести, развивается уклон в сторону энергетики и напряженной пульсации преломлений, контрастов, взлетов, падений; в сторону роста и развития элементов, подобно биологически клеточному размножению; в сторону концентрации, рассеяния и претворения элементов, подобно химическим реакциям. Опасность таится и здесь, но иного рода. Она—в преобладании чувственных и эмоциональных импульсов и обнаженного переживания («нутра») над конструктивностью композиции. Рождающиеся в итоге такого устремления творческой воли произведения развертывают процесс преодолевания, но сами не воспринимаются, как завершенные преодоленные концепции. Отсюда-же—скат в область подражательности, имитации, воспроизведения самой жизни и т. д.—словом, в области ничего общего с искусством не имеющие. Ибо, где нет разумной концепции и конструктивности, т. е. где нет композиции, и где нет синтеза средств выражения, т. е. стиля—там нет искусства.

II.

Симфонизм Чайковского.

Мир музыки Чайковского — сложный мир. Его жизнь в музыке—трагическая проблема. Одаренный в высшей степени напряженным стремлением к музыкальному творчеству, глубоко органичному, жизненному и в то-же время истощающему и избывающему себя в непрестанном волевом актуальном делании искусства, Чайковский не знал душевного равновесия, сосредоточенного покоя и поры размышления. Энергия музыкально и через музыку осознающей себя воли требовала от него непрестанного излучения и воплощения в конкретных звучаниях. При всем том, вероятно, хрупкая душевная организация его и нежный чуткий и болезненно чувствительный внутренний душевный мир обусловили крайне личный, остро-скорбный, овеянный кроткой печалью, искренностью и задушевностью лиризм его богатого мелоса.

Не склонный к актуальной борьбе, со взором устремленным вглубь жизни, кратковременно лишь взлетая навстречу радостям страстного упоения (любовные темы в «Буре», в «Ромео и Джульетте», озарения Татьяны), Чайковский тем не менее не застыл в беспомощных жалобах и стонах. Он нашел постепенный путь

восхождения в композиции обратно пропорциональный пути жизненному. Это парадоксально, но психологически понятно. Людям такого интенсивнейшего отдавания себя музыке, как эмоциальной силе, каким был Чайковский, свойственны острее, чем кому бы то ни было, ощущения близости смерти: он *слышал* как истекает из него жизненная сила, как она распыляется и растворяется. Первый период его творчества до 4-ой симфонии (конец семидесятых годов) замыкается сильным нервным потрясением. Он едва сам не лишил себя жизни. Но после того ему удалось собрать в себе распыленную в творчестве волевую энергию и подавить процесс саморазложения. Направление его творчества при таком переломе резко изменяется: оно становится ровнее, разряженнее, формальнее. Нет таких эмоциональных размахов и сдвигов как от «Бури» к «Франческе», от «Черевичек» к «Онегину», от милых опытов—поисков фортепианного стиля к напряженному симфоническому пианизму первого фортепианного концерта (b-moll). Чайковский мало по малу входит в жизнь, в общение с людьми, пропагандирует свою музыку, как дирижер, и всячески отвлекает себя от неустанного стремления *только* сочинять. Такой период сравнительной «объективации» себя длится до конца восьмидесятых годов: последним памятником примирения с миром является пышно расцветшая сказка—балет «Спящая Красавица» (1889). Но за год до нее уже создана 5-ая симфония с настроениями родственно истекающими из написанной свыше десяти лет назад 4-ой.

В «Пиковой Даме» (1890)—резкий поворот в сторону от «Спящей Красавицы». Напряженный драматизм, колорит мрака в различнейших оттенках сгущения и разрежения, а—психологически—жуть присутствия страшной силы Смерти пришли на смену дивной сказочной «*панораме*» красивого балета. С одной стороны, вопль: «смерть, я не хочу тебя», и даже желание найти какой-то оберег (светлая «моцартовская» интермедия в 3-ей картине оперы), а с другой, ничем не утоляемое тяготение к иррациональному, не здешнему, тяготенье, граничащее с безумно-наглыми разговорами со Смертью: лишь бы ее увидеть и еще при жизни разгадать, что это за тайна? Сцена постепенного приготовления себя к приходу Призрака (Герман в казарме)—одно из потрясающих откровений в стремлении человеческого сознания сорвать покров *видимого* и расширить свой психический кругозор. Жуткие призраки мелькают и в последовавшем

вскоре за «Пиковой Дамой» «Щелкунчике» (в первой его части, конечно: в образе Дроссельмейера и в жуткой войне мышей и кукол). Безусловно, в такой период жизни ошибочно было пытаться брать, как оперный сюжет, Иоланту—с ее инстинктивной тягой к свету: прозрение оказалось в музыке лишь внешним, формально-финальным завершительным актом.

Вслед за этим наступила пора создать давно интуитивно желанную 6-ую симфонию с ее последней попыткой борьбы (1-ая и 3-ья части) и воплем обреченности (последняя часть). Вот эскиз творческого пути композитора. Пафос трагедийности лежит на всем его течении: колебание между тягой к обреченности, к пассивному преданию себя смерти и влечением к свету и людям. То одно, то другое течение преобладает: но застылости, пребывания в созерцательном любовании своим милым лиризмом—нет. Чайковский—сплошной рост, иногда замедленный, но рост, психологически ощутимый, как познание тайны смерти, тайны отдавания себя осенним веяниям тления и зимнему покрову. Ни о какой надежде на воскресение и речи нет: ни слова, ни намека. Вот о чем жалуется в своей музыке Чайковский и вот почему она все еще дорога нам, несмотря на смену вкусов, течений и лозунгов. Ведь мы еще упорно не верим в радость, в свет, в процесс одухотворения сознания, в силу воли и красоту могучих страстей. Тот-же, кто не верит в радость жизни—должен бояться Смерти, бояться вплоть до желания заглянуть в нее, слиться с ней...

В музыке, в сфере композиции Чайковский шел так: в начале своего творческого пути он как бы чувствует себя раздвоенным между наплывом звуковых эмоций и теми формальными схемами, которые он унаследовал от консерватории, в которые поверил, как в точки опоры и которым почти всю жизнь боялся изменить, продолжая вместе с тем также всю жизнь искать чаемую идеальную форму. И очень хорошо, что ум его подсказывал ему по возможности держаться традиционных схем и по ним распределять звуковую ткань своих переживаний: иначе он рисковал бы расплыться в неясных контурах мягкого лиризма, ибо воля его не была активна-мужественна и создать новые пути формы он не смог бы. Поэтому конструктивно-композиционной задачей мысли его было найти ту точку равновесия, которая обусловила бы гармонию: звучащего материала, подсказываемого его психическими состояниями, и тех чертежей, по которым он строил

свои концепции. Это было не легко. По существу своему Чайковский должен был ощущать музыку в ее длительности, в ее естественной временной стихии. Таковым было и творчество его Процесс оформления мыслей очевидно являлся для него мучительным процессом, ибо он инстинктивно чувствовал несогласованность природы своего звукосозерцания с процессом дифференциации или разложения неделимого во внутреннем опыте *целого* на пространственные схемы. Сказывалось не то, что хотелось. Отсюда постоянная мучительная неудовлетворенность только что завершенным произведением, даже, порой, ненависть к нему и тотчас же алчное желание начать новое. Психологически причины этой неудовлетворенности кроются в вышевыясненной стремительной жажде отдавания себя процессу растворения, истечения, а в плоскости умозрительно-конструктивной данное явление приходится принимать, как поиски формы – синтеза и обретения стиля.

Нелегко найти свой язык, форму и стиль: это—задача, стоящая перед каждым творцом. И особенно трудна она для людей, чей душевный строй подобен строю души Чайковского: эмоциональные импульсы не дают им возможности отдаться умозрительному подвигу выработки конструктивных норм, которые тесно соответствовали бы душевной природе их и складу мышления. В шестой симфонии, только, Чайковский окончательно разрешил эту проблему в чистом виде. Ее конструктивность и единство спайки элементов, динамические и колористические факторы стоят в тесной связи с органическим ростом концепции психологической и ее завершением. Центр симфонии в третьей части— в каком-то совершенно необычном скерцо-марше: от шелеста к натиску. Но об этом—после, при анализе симфонии. Теперь же, уяснив себе путь жизни и творчества Чайковского, легко вывести кривую его симфонизма.

В первом периоде его, где сопоставлены: схема и порыв неиспользованной творческой энергии с колоссальным запасом материала,—окраска симфонизма приближается к той степени, которую я охарактеризовал как пафос взрывчатой эмоциональности (б). Характерные черты: несоответствие материала схеме, рыхлость и неустойчивость, рапсодичность формальных концепций, ритмические перебои, нелогичное скопление напряженных моментов, неясность разряжения их, и в то же время яркость образов, богатство тем, душевная чуткость и экспрессия. Как

яркий пример приведу первую часть 1-го концерта для фортепиано с оркестром, где могуче выразительное, напряженное введение является как бы перемещенным на самое начало центром композиции. Все остальное—красивое и умело скомбинированное—развитие уже бессильно затмить величественный натиск первой мысли. Эмоционально—она основная, а конструктивно—она не может быть таковой, ибо насилует и формально-логическую и естественно органическую природу остального построения, из нее не вытекающего.

Во втором периоде симфонизма Чайковского—психологическая база сплошь неустойчива. То взрывчатость эмоций («Чародейка»), то пафос организующей мысли (фуга 1-ой сюиты, третья сюита, струнная серенада, ансамбли в «Орлеанской Деве»), то уклон в сторону утверждения воли (1 часть «Манфреда»), то почти религиозно-пассивное созерцание (Обедня), то мейерберовски-напыщенная риторика, то трогательная искренность русской задушевности. Но все это протекает в более мягкой последовательности и в гораздо меньшей степени интенсивности, чем в первом периоде, хотя и при наличии не столь яркой мелодики (по напряженности и новизне). Конструктивно—весь этот период стройнее и соразмернее в отношении распределения материала. Грубое противопоставление схемы и эмоций ушло: говорит опытный maître, maestro, но еще не Meister. Резкий эмоциональный и конструктивный сдвиг (по смыслу равный первому фортепианному концерту): симфония «Манфред». Вызвать сокрытые, где-то в глубине души таящиеся волевые импульсы—вот смысл этой гордой симфонии и в особенности ее первой части, превышающей остальные по интенсивности и выразительности замысла и воплощения.

Наконец, в третьем периоде, наиболее обнаженно-драматическом, мы встречаемся с расцветом симфонизма Чайковского во всей его целостности и глубине. Все сказанное о существе симфонизма оправдывается здесь. Заговорил мастер. Непрерывность и напряженность музыкального сознания, логика конструктивная и логика роста психического давления, *лаконизм* языка, соподчинение внешних схем силе внутренней выразительности при ясности пластической концепции и ритмическом чередовании приливов и отливов, подъемов и падений психической напряженности. Яркость контрастов при наличии устойчиво органического построения целого, смелые сопоставления на расстоянии

БИБЛИОТЕКА МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА Инв. № 50090

(перекинутые арки) и умело подготовленные и обусловленные точки опоры и точки достижений. Параллелизм между мыслью конструктивной и, ее обусловливающей стихией эмоционально-волевой утверждает непрерывно органический рост произведения. Такова при внимательном вдумчивом рассмотрении концепция «Пиковой Дамы» и еще более лаконичная концепция Шестой симфонии.

Если же проследить эволюцию симфонизма по симфониям Чайковского, то линия развертывания его оказывается довольно четко зримой и осязаемой. Первая симфония (1866 г.), даже после нещадной редакции и переделок, осталась в конец незавершенным или, вернее, лишь формально завершенным сочинением. Первая часть ее—красивая робкая созерцательная меланхолическая мысль с изумительно-красочно-холодным и в то-же время задушевно-простым чисто-русским появлением первой темы. Драматизировать в дальнейшем развитии эту тему и нежно лирическую светлую побочную, конечно, удается лишь с трудом. Вторая и третья части симфонии—симфонически мало незначительны, по форме являя простые чередования. Четвертая часть — рыхла по концепции, неярка и груба по материалу и дает слишком наивное разрешение меланхолическому томлению первой части, очаровательная тема которой наводит мысль на какую-то особенную по стилю *камерную* симфонию. Но Чайковский чисто акварельное (если судить по основному тематическому материалу) задание хочет превратить в декоративную живопись и соблазняется схемой больших симфоний: в итоге—невыдержанность стиля.

Вторая симфония (1873) почти аналогична первой с той разницей, что первая часть ее—безусловно драматическая концепция, с интересно развитой разработкой. Разрешение, которое композитор находит этому драматическому напряжению в красивом маршеобразном andantino (Es-dur), конечно, более целесообразно в конструктивном отношении, чем постепенное усугубление меланхолически созерцательного настроения, данное во второй (adagio cantabile) и третьей части (scherzo) первой симфонии. Здесь, во второй симфонии, в ее развитии найден контраст. Контраст требует завершения. Через ритмическую взволнованность и тревожную фантастику скерцо—завершение дается в блестящем до-мажорном финале симфонии. Также как и финал первой он покоится на принципе перехода от внутреннего к внешнему—от личного к народному. Как и в финале первой взята народная (там великорусская, здесь малорусская) тема. Но

разница колоссальная. Там финал скомпанован грубо и неумело, да и громоздкостью своей совершенно заслоняет три первые части. Здесь—противопоставление финала первой части безусловно обосновано, так как динамика ее драматизма требует яркого контрастирующего завершения. Кроме того, мастерство и свежесть изобретения разработки народной темы (вариационный склад!) делают этот финал настолько выпуклым и самобытно ярким, что он совершенно вырезывается из рамок всей симфонии, становясь самостоятельной пьесой. Итак—завершение более талантливое, но, все-таки, формальное.

Третья симфония (1875 г.),—симфония сюитного склада. Это—талантливое и своеобразное, но странное, в одно и то-же время классически конструктивно уравновешенное и одновременно, я бы сказал, порывисто неустойчивое шумановски-романтическое произведение. Странное: от него тянутся психологические и тематические нити к «Спящей Красавице» и к «Пиковой Даме»! И назад к «Кузнецу Вакуле». Пестрое: в 1-ой части после музыки характера похоронного марша (введение) брыжжет яркое ре-мажорное allegro с подъемом и умелостью скомпанованное. Ответ себе, а вернее восполнение и вполне логичное завершение, это allegro находит в блестяще развитом финале симфонии (ритм полонеза), где ловко сплетены: сюитно-танцовальный характер всей концепции данной части и драматизм контрапунктической разработки в ее центре. Средние части симфонии составляют: нейтрально покойный немецкий танец (пикантно ритмованный и юмористически мешкотный); затем красивое меланхоличное andante—элегический центр симфонии; после него фантастически-затейливое остро напряженное шелестящее шумановское скерцо с жуткими прогнозами мысли в даль, в будущие достижения. Среди других симфоний третья симфония совсем особенное в творчестве Чайковского сочинение. Личное начало ушло здесь в центр конструкции в andante, и потому в сравнении с первыми двумя симфониями постройка выиграла: создалась органическая связь и как бы излучение от центра (d-moll) в крайние ре-мажоры. Остры сопоставления: си бемоль мажор alla tedesca (2-ая часть) и си минор—скерцо (4-ая часть) с ре-минором в средине (3-ья часть)—все три находящие свое завершение в крайних частях. Но запрятав в такую глубь внутреннее личное созерцающее начало, Чайковский значительно понизил этим драматическую и волевую сущность крайних частей. Симфонизм симфонии вял,

если исходить от пассивного созерцания третьей части как от центра. Если же принять за сущность симфоническую «солнечный мажор» 1-ой и 5-ой части, то он давит среднюю часть и контраст остается необоснованным. И, всетаки, эта симфония—крайне любопытна и заслуживает воскрешения от напрасного длительного забвения. Психологически она—крайне остра́.

Четвертая симфония (1877 г.). В ней композитор вновь возвращается к построению и концепции аналогичным второй симфонии, но в несравненно более ′углубленной форме и драматической напряженности и насыщенности. Я не знаю русской симфонии, с которой можно было бы сравнить эмоциональную взрывчатость, гибкость и, одновременно, упругость первой темы, первой части симфонии, ее качественную протяженность и стремление избежать кадансового разрешения. Драматизм развития первой части, может быть, уступает первой части шестой симфонии в том отношении, что на стороне последней преимущество более лаконичного языка, но по широте размаха и конструктивной смелости перебрасывания звучащих арок на громадном, с точки зрения восприятия музыки во времени, промежутке — эта часть превосходит все написанное Чайковским. Обращу внимание хотя бы на острое сопоставление направлений *мелоса* первой темы (уклон вниз и постепенное устремление вверх) и симметричного ей (горизонтальная симметрия) построения гениально порывистой коды этой части, напряженно устремляющей волю вперед, вдаль от угроз противодействующей судьбы!

По сравнению с первой частью второй симфонии здесь дано конструктивно—психологическое усложнение: принцип прогрессии контрастов. Достигнуто это таким образом: обычное динамическое противопоставление драматического напряжения первой темы лирическому пафосу второй (побочной) в данном случае усугубляется разветвлением побочной темы на два больших отдела, в свою очередь тонально контрастирующих (минор-мажор). Это вызвано необходимостью противопоставить энергетике первой темы устойчивое обоснование перед новым срывом к разработке (а при повторении аналогичного положения—постепенным срывом к коде). Обе эти темы (главная и побочная) в свою очередь резко контрастируют с фанфарной темой вступления, конструктивная цель которой—разрезать своим четким и импульсивно волевым ритмом бурные сплетения извилистых

линий первой темы. Таким образом, тема вступления в своем устойчиво-могучем настоятельном и повелительном звучании властвует над всей структурой музыки симфонии, вмешиваясь как посторонняя, но властно-волевая сила. Здесь она дана как властный зов. Быть может, это—тот призыв к жизни и сосредоточению сил, за которым композитор пошел и которому подчинялся во втором периоде своего творчества.

Характерно, что пятая симфония пишется свыше чем через десять лет и, вклиняясь во второй, благополучный, жизненно и житейски, период, знаменует начало конца, причем принцип построения первой части приближается к построению первой части 4-ой симфонии, т. е. также во введении появляется характерная тема, вмешивающаяся в остальное движение симфонии, как властная сила. Но за 10 лет властность ее *извне* стала не столь повелительно-напряженна: она вырастает теперь изнутри, как органическая сила. Повидимому, в психике композитора совершался к этому времени перелом и он уже не так смело выдвигал во вне или воспринимал извне, как «кулак» судьбы, волевой организующий зов, как нечто тупо враждебное стремлениям личности, нечто чуждое, властно-приказывающее.

Но возвращусь к четвертой симфонии. Вторая часть ее—русская канцона соответствует andantino второй симфонии, по формальному смыслу. Это довольно излюбленный Чайковским конструктивный прием: внедрять свой малорусского пошиба мелос в строй итальянской песни! Милая задушевность канцоны и ее несколько неожиданное, но ритмически-конструктивное разветвление в мажор бледнеет перед пламенным натиском музыки первой части. Контраст—вял. Повидимому, композитор чувствовал неорганичность концепции и потому стремился создать в дальнейшем течении музыки симфонии контраст более полновесный, чтобы получить равновесие.

Он этого достиг, но ценой психологически не ценной. В противовес минору (f-moll) первой части он нагромождает в остальных частях одноименный мажор: вводит f dur во второй части (в средине), затем в третьей и четвертой частях укрепляет его как основную тональность. Создается крайне мучительное ощущение остановившегося движения и пребывания в тоническом трезвучии фа-мажора. Это состояние не искупается даже прелестным затейливо-инструментальным скерцо (pizzicato ostinato) с находчивыми сопоставлениями оркестровых групп. В

финале мы видим тот-же прием завершения симфоническо-драматической концепции, как в финалах первой и второй симфоний, т. е. выход личности в мир, в народность или, если исходить от трагедийной сущности всей концепции—вступление *хорового* начала, как в античных трагедиях. На этот раз тематически разрабатывается популярная песня: «во поле березынька стояла». Но по интенсивности и изобретательности эта музыка стоит значительно ниже финала второй симфонии. И посколько там финал затмевает блеском разработки драматизм первой части,настолько здесь он кажется назойливо формальным. Композитор не справился с образами, им же самим вызванными. Напряжение первой части требовало завершения отнюдь не в виде жанровой сцены, да еще рондообразной. Схема погубила весь замысел и портит роскошную психологическую интенсивно симфоническую завязь первой части (явление подобное первому концерту для фортепиано и «Манфреду»).

Сказался недостаток актуальной мужественной воли. Выделяя во-вне, в фанфару судьбы, волевой повелительный импульс, как тупую враждебную силу, Чайковский лишал свой душевный мир надежной точки опоры в борьбе с силами совсем иного порядка. Они шелестят и шушукаются уже с первых opus'ов в своеобразном колючем колорите деревянных инструментов; присущем инструментальной манере Чайковского. Вьют себе гнезда в его скерцо, вовсе не веселых. В колорите его сюит. В марионеточной механичности его юмора. Это еще проницательно подметил Ларош. Постепенно призраки эти множатся, выступают рельефнее: и в злом комизме Феи Карабос они уже становятся назойливо жуткими, угрожающими. «В Пиковой Даме» они окончательно завоевывают положение.

Пятая симфония Чайковскаго начата была в июне 1888 года и уже к 14 августа вполне закончена, т. е. инструментована и подготовлена к изданию. Промежуток между ней и четвертой был весьма значителен (четвертая была закончена в декабре 1877 года). Повидимому, Чайковский долго не находил в себе достаточно сил приняться за сочинение, требующее полного сосредоточения воли и мысли. Для него симфония была самой лирической из форм: песнью о жизни, охватом жизни в песне. Между двумя предпоследними симфониями лежит его богато расцветшая деятельность: за эти 10 лет были созданы такие крупные и значительные сочинения, как три оркестровые сюиты, симфония «Манфред» (1885), оперы: «Орлеанская дева» (1879),

«Мазепа»(1883) и «Чародейка»(1887),Итальянское каприччио, трио памяти великого артиста, серенада для струнного оркестра и т. д.

Основным заданием четвертой симфонии было: выразить смятенность и трепет человеческой души, преследуемой везде и повсюду грозным, предостерегающим зовом неведомой силы, подавляющей всякое стремление и всякий порыв эмоций. Выход былъ найден отчасти во внешнем рассеянии, в погружении своего *я* в теснины людской жизни. Финал 4-ой и развертывает перед нами картину веселого разгула, по существу чуждого замкнутой душе Чайковского и потому обрисованного несколько внешне и крикливо. Замечательно, что в сюжетах, избираемых Чайковским после четвертой симфонии, преобладает влияние извне данных толчков. Так, например, «Орлеанская дева» и «Мазепа» в сравнении с уютным внутренно сосредоточенным строем музыки «Евгения Онегина» представляют довольно резкие примеры попыток перейти в плоскость письма широкими мазками, в область красочного внешними эффектами разукрашенного оперного стиля. Такие «внешние» по приемам письма пьесы, как увертюра 1812 год, Итальянское каприччио, многие части в сюитах и почти весь «Манфред»—также сочинялись в этот длительный промежуток между симфониями. Создание «пятой» знаменует новое сосредоточение сил и новый поворот в творчестве композитора в сторону все более и более сумеречного, внутрь себя направленного устремления. Если вслед за ней в «Спящей красавице» еще не звучит жуткая и злая мысль об одиночестве среди каких-то копошащихся там и сям призраков, то в «Пиковой даме», в первой половине «Щелкунчика» и, наконец, в Шестой симфонии—тоска непосильной скорби и веяние власти холодной, мертвящей силы распространилось непомерно. Даже в «Иоланте»—звуковой очерк ярче и выразительнее во время пребывания несчастной девушки в слепоте, чем когда она идет на встречу свету. Миг прозрения обрисован композитором в условных оперных красках широкого, но неглубокого по материалу захвата.

Отъединенность от света и сосредоточенность внутри себя выявлены в пятой симфонии уже настолько выразительно, что ее можно считать поворотным пунктом, преддверием заключительного периода творчества Чайковского.

Первая часть ее начинается довольно продолжительным введением, построенном на существенном для симфонии минорном

мотиве, намекающем на какую-то упрямо сосредоточенную тягостную мысль. Этот мотив играет в пятой симфонии почти ту же роль, что трубные возгласы, знаменующие власть чуждой и враждебной человеку властной силы, в четвертой. Он неоднократно вмешивается в течение музыки и, наконец, в конце симфонии, перекрасившись из минорного лада в яркий мажорный, завладевает на время всем ходом музыкального движения и проводится в широкой и настойчивой победоносно маршеобразной манере. Во введении он звучит еще не сильно, но убежденно, как однообразно и упорно качающийся маятник. Так и хочется поставить в заголовке симфонии слова: «от судьбы не уйдешь». И зловещее раскачивание этого назойливого мотива впечатлеет своим упорством сильнее, нежели извне грозящая сила в 4-ой симфонии. От извне идущей грозы можно скрыться, но от притаившейся в мозгу мысли о тщете всякого достижения, мысли, отрицающей волю к жизни—нигде не найти убежища...

Вступление кончилось. Бьют восемь мерных аккордов и из-за них робко вырисовывается *основная тема* первой части симфонии, опять в минорном строе, но в противовес самоуверенному упорству первого мотива она запечатлена робостью и трепетностью: это скованный в своем движении порыв. Посредством синкоп (т. е. ударений, перемещенных на слабые доли такта) композитор достигает странного впечатления: каждый нервный, поступательный и нисходящий шаг темы обусловлен мимолетной задержкой.

Длительное развитие этой основной мысли чрезвычайно богато изукрашено неожиданными ритмическими изломами и гибко сменяемыми акцентами (ударениями), благодаря чему, несмотря на скованный оттенок самой темы, ни на один миг не восстанавливается равновесие и спокойствие.

Этот трепетный бег сменяется новой группой мыслей, коротких, но своеобразных: каждая отличается особым ей присущим ритмическим складом, но ни одна не таит в себе свободного раздольного порыва. Этих новых тем три: первая выразительного рисунка, с кратким выдержанным наростанием и падением; вторая — как бы припев к ней — образует твердо ударяемые аккорды, замыкающие движение; наконец, третья — несколько танцовального (вальсообразного) склада, но с перемещенными вперед ударениями, так что получается сплошной ритмический

сдвиг. Опять вслед за ней звучит вторая из названных тем и одновременно замыкает первый отдел первой части и открывает второй: разработку (скрещивание и борьбу) тем.

Благодаря ритмической узорчатости и разнообразию тонических (чередование ударений) оттенков разработка имеет крайне затейливый и напряженный склад.

Основное свойство музыки симфонии, всетаки, и здесь остается таким же, как и при изложении тем: *скованный бег*. Чередуются: краткий порыв (разбег) и прерывистое движение. Смена за сменой приводят к тяжким ударам резких аккордов, приостанавливающих властным велением нервный трепет музыки. Все стихает на миг. И опять робко вырисовывается основная тема, опять начинается прерываемый на каждом шагу бег, опять вступает знакомая группа трех тем и замыкаются они тем же аккордовым припевом. Но теперь этот припев (вернее концовка) ведет не в сторону развития, а в сторону заключительного, завершительного сильного *взрыва* всего оркестра после длительного подъема и наростания. Взрыв и является точкой, к которой *тяготело* все звуковое стремление. Но точка эта лишь краткий миг. Ритмическая неустойчивость тем не допускает длительной точки опоры. Только коснувшись достигнутой вершины (fff), звуковой порыв рассыпается тотчас-же и тогда вновь устанавливается скованный бег основной темы.

Все тише и тише звучит он. Все глубже и глубже уходит движение, пока не смолкает в низинах басовых звучаний в каком-то таинственном рокоте...

Таково звуковое содержание изумительной первой части симфонии. Слова бессильно и вяло передают звуковую выразительность этой «бесцельной» игры ритмов, знаменующей скованность и тщетность всякого волевого стремления.

Полная противоположность—вторая часть. Это плавная широко разлитая песенного склада музыка. Первая мелодия поручена красивому духовому инструменту валторне, мечтательно и выдержанно ее излагающему.

Появляется на миг новый мотив (у гобоя), но уступает вскоре место повторному изложению основной мелодии у виолончелей с украшающими подголосками (валторна, гобой и кларнет). Его опять сменяет только что робко появлявшийся новый мотив в спокойно-величавом изложении первых скрипок. Широкое развитие с постепенным подъемом застилается довольно быстрым

упадком, затиханием звучания. Возникает новое сопоставление— средний отдел этой части: красивое соло кларнета. Вводимая теперь мелодия грустно задумчивого характера проходит в различной окраске сквозь строй струнных и деревянных духовых инструментов (особенно своеобразно звучит она у фаготов). Наконец, в струнных появляется идущий в противоположном направлении навстречу этой мелодии извилистый ход. Напряжение растет, захватывает весь оркестр, но, увы, столь сосредоточенный порыв внезапно приостанавливается, ударившись, как о стену: в трубах, удвоенных флейтами и кларнетами, угрожающе зазвучал упорный мотив начала симфонии! Достижение сорвано... Ряд глухо ударяющихся аккордов (струнные— щипком) приводят опять к звучанию первой мелодии этой (второй) части. Только исполняют ее теперь скрипки, а не валторна. Широкое и плавное развитие суждено ей теперь: растилается подлинная оркестровая *песнь*. Звук растет и растет, заполняя все новые и новые плоскости.

Когда вступает второй мотив, то почти весь оркестр стремится выделить как можно отчетливее возносимую мелодию. Словно река в половодье льется привольно растущая песнь. Только в стране, где царствуют беспредельные равнины, может возникнуть, вширь и вглубь распростертая, охватывающая беспредельное пространство песенная речь... Опять грубо вмешивается мотив введения. На этот раз он звучит еще грознее и настойчивее (тромбоны, подкрепляемые фаготами, с откликами труб). Взлет всего оркестра, словно тщетная попытка вырваться из под власти неумолимой силы, и затем движение почти прекращается!

Уже без порывов к развитию покорно и обреченно в последний раз звучит у скрипок второй мотив этой части, постепенно угасая и угасая. Тихий вздох валторн завершает звуковое течение.

Третья часть симфонии, написанная в форме вальса в противовес первой части, являющей порыв к действованию, и второй части, носящей печать созерцания и размышления, раскрывает перед слушателем мир «игры» — свободного плескания звучностей.

Ясные три отдела составляют этот вальс. Средний заключает в себе особого рода свойственный Чайковскому оттенок насмешливости, когда странные причудливые образы рождаются,

как тени в его оркестровых звучаниях, особенно в воркованиях и воркотне фаготов, замаскированных суетней и беготней струнных!.. А в конце вальса словно призрак, словно таинственная маска, принимая даже облик и строй танца, проходит жуткая в своем новом наряде тема введения, как бы напоминая о своей неотлучной близости и торжествуя свою победу.

С нее же начинается и финал (четвертая часть) симфонии. Мерно и четко—в размере медленного марша—звучит эта тема, приняв опять новый облик: ясного мажорного строя. Развитие ее достигает почти величественного завершения, как вдруг из заключительных звуков ее возникает неожиданно новая тема (главная мысль финала) и в стремительном крутом наклоне вовлекает музыку к выявлению вновь открывшихся путей развития. Теме срыва, подкрепляемой группой сопровождающих мотивов, противополагается тяжелое гудение и топот басов, на фоне котораго выростает еще одна тема—мысль неуклюже-напевного склада. Движется какая-то грузная тяжко ступающая масса. Близится и близится, сметая все на своем пути, и приводит к яркому (в трубах и тромбонах) проведению темы введения.

Словно в замкнутом кругу: это проведение опять приводит к главной мысли финала, а от нее к тому же выступлению тяжело ступающей звуковой массы. И еще раз повторяется такое соотношение.

Создается впечатление, что нет выхода из этого замкнутого круга и что игра буйных сил, выросших на воле из темы введения, заглушит окончательно всякую попытку борьбы с хаосом. Могучее наростание, основанное на проведении этой темы у труб, приводит к ее пышному воцарению в качестве полновластного звучания (величественный марш).

Тем не менее Чайковский не заканчивает симфонию полным торжеством утверждающей себя враждебной силы. Он еще не вполне во власти ее. Чтобы показать, что мыслим и возможен параллелизм—наличие двух стремлений, двух воль, одной созидающей, а другой давящей и препятствующей вольному течению жизни, и чтобы доказать это, он убедительно ярко завершает симфонию заключительным проведением основной темы первой части в облике блестящей трубной звучности. Таким образом, незавершенный, прерванный, трепетный и порывистый бег первой части симфонии находит свое утверждение в финале, в последний миг звучания...

Задачей моей было выяснить последовательный ход музыкальной мысли в столь сложном целом, каким является пятая симфония Чайковского. Посколько в 4-ой мы видим как развертывается мир душевной жизни и как в его течение временами вмешивается тупая недвижная, но угрожающая сила (первый акт трагедии), постолько в 5-ой мы уже ощущаем холодное дыхание этой силы, растущей и развивающейся во время всего сочинения параллельно всем стремлениям и размышлениям человека. Это—второй акт трагедии. Третьим и завершительным актом является шестая симфония: там неведомая мрачная сила уже неотделима от борющейся и страдающей личности, упорно влача ее к смерти, к исчезновению и к изживанию себя в творческом горении и порыве. Таким изживанием себя и была вся жизнь Петра Ильича Чайковского.

После исследования понятия симфонизма и подробного анализа пятой симфонии о шестой остается сказать немногое и это тем труднее сделать, что, как классическое произведение русской музыки, она давно приковывала к себе многочисленные взоры и кажется разъясненной вдоль и поперек. Но как всегда я не столько стремлюсь разъяснять что бы то ни было, сколько развивать мысли, импульс которым был дан тем или иным художественным произведением. Так и в данном случае.

В шестой симфонии, законченной столь незадолго до смерти композитора, прежде всего кидается в глаза тот факт, что тревожащий его воображение облик внешней враждебной силы, хотя столь различный в 4-ой и в 5-ой симфонии, исчез теперь безвозвратно. Очевидно внутренний опыт убедил Чайковского, что такой силы во вне нет, что она в нем самом, внутри него и что она—злая или противящаяся стремлениям его эмоций воля. Вместо ее фанфар, здесь в первой части шестой симфонии в момент сильнейшего драматического напряжения звучит мотив: «Со святыми упокой». Вот где тупик и где конец всяким надеждам! Не забудем, что Чайковский говорит здесь уже после галлюцинаций «Пиковой Дамы», т. е. после разговоров со Смертью. Очевидно его сознанию открылась страшная жуткая ничем незаполнимая бездна.

Второй примечательный факт: особенность конструкции шестой симфонии, конструкции совсем не схематической, не формальной и не похожей на конструкции всех остальных симфоний: симфония заканчивается медленной частью.

Третья особенность: важное значение, которое приобретает в концепции всей симфонии по своему ритмическому упору и натиску третья ее часть—совершенно необычное скерцо-марш. Здесь надо остановиться. Я уже говорил о сгущающемся мало-по-малу сонме призрачных созвучий, которые уже давно тревожили воображение композитора и которых оно начинает вызывать все чаще и чаще. Отметим их холодную колкую механичность и автоматичность, не скрываемую никакими узорчатыми фигурациями и ими еще хуже обнажаемую. В «Пиковой Даме» хороводы этих теней играют повсюду крайне важную роль, и в момент встречи Лизы с Германом у трупа Старухи тени носятся в вихреобразной скачке. Не забыты они и в пряном колорите жутких моментов первой половины «Щелкунчика», но там дивный лирический подъем музыки в сцене превращения Щелкуна в Принца как бы заклинает враждебные силы, хотя только на миг: в лесу они снова появляются, сперва в облике томно реющих снежинок, а потом в жуткой снежной мятелице. Наконец, в третьей части шестой симфонии эти существа (теперь они уже для Чайковского *существа*, судя по напряженности музыки!) царят во всей причудливости своего нрава от тихого вкрадчивого шопота-шуршания до злобного натиска во всеоружии ритмического властного веления. Все элементы, прежде использованные для их характеристики, здесь как бы утрированы, напряжены, то в лукавых—издевательски лукавых—изломах, то в гордом самоутверждении.

Я удивляюсь, что на эту столь существенную часть симфонии обращалось сравнительно мало внимания, тогда как ценность и значимость ее столь очевидны. Силы эти—не захватывают души Чайковского, т.-е. они не составляют всего содержания его душевной жизни. Но они были в ней, росли в ней. Воображение композитора вызывало их, как Герман своим душевным смятением вызывал призрак Старухи. Они все рельефнее и рельефнее конкретизировались, и вот, наконец, композитор ощутил их во-очию: в музыке ли только? Здесь—тайна. Но во всяком случае, если даже только в музыке, то и тогда встреча была решительной и бесповоротной: бороться больше нельзя было. Отсюда трагизм финала симфонии: обреченное предание себя смерти. Отсюда непохожесть этого финала на обычные формальные музыкальные финалы, которые Чайковский сам называл банальными.

Если взглянуть с вершины музыкального напряжения третьей части симфонии на все остальные, то построение их окажется необычайно рельефным. Первая часть идет от глухих сумрачных звучаний введения, словно где-то глубоко внутри восстает неотступно тяжелая, но неясная мысль: композитор вызывает к жизни на борьбу уже усталый в глубинах сознания сокрывшийся дух. Вызывает с тем, чтобы возжечь в нем в последний раз пламень устремлений: вырваться из оков, навстречу манящему призраку-мечте. Мучительно рождение мысли. Еще мучительнее борьба: каждый шаг отмечен вздохом, дыхание напряженно-стиснуто, вот-вот задохнется воля, уносящая дух в борьбу. Вдруг напряженно взметаемый вверх бег скрипок на миг, на мгновение захватывает устойчивую точку; но недолго задерживается завоеванная «терция»: снизу поднимаются тяжкие звучания басов и, как бы уступая им, бессильно никнут ниспадающие гаммы скрипок и альтов. Это один из непрерывного ряда волнующих моментов борьбы ради борьбы: первая тема симфония и не являет собою устойчивой развитой мелодии: она — беспокойный «взлетный» миг, взрывчатый элемент! Наконец, она воцаряется: нервная, мятущаяся, беспокойная! На смену ей (именно, на смену, не в слиянии, а в остром сопоставлении) привходит в действие новая тема: типичная вдохновенная лирическая тема Чайковского,— в замедленном движении, как бы в опьянении, в восторге созерцания дивного видения, но в благоговейном восторге. Линия направления этой темы идет вниз, как мелодические темы Ленского, Татьяны, жалобы Купавы, мотив канцонетты 2-ой части четвертой симфонии и т. д., и т. д. В данном случае эта спокойно снижающаяся линия контрастирует нервно трепетным взлетам первой темы. Такая конструктивная симметрия—уже внутри изложения тем— обусловила бы преждевременное равновесие и дальнейшее движение было бы неоправданным. Но на самом деле равновесия нет: ибо различие в темпе, в ритмике и в степени напряженности настолько сильно между темами, что вторая из них при всей обольстительности своей лирической статики не в силах сдержать устремления первой темы, вызванной из глубинных звучаний. Опять без постепенного перехода— резким аккордом sforzando начинается беспокойно волнующееся развитие основной темы, темы, судорожно мятущейся в каком-то заколдованном кругу. Это не борьба—это острое мятежное бунтарское, в хаотическом смешении взлетов и падений томя-

щееся беспокойство, предчувствие неизбежности конца, безвыходность сознания: мрачное «со святыми упокой» подтверждает с своей стороны то, что понятно уже давно.

Предел, достигаемый разработкой тем первой части данной симфонии, я должен определить теми-же словами, какими несколько лет назад уже описал этот катастрофический момент: «мне кажется, что есть правда в гипотезе, что процесс смерти мучителен ощущением длительного исхождения, вытяжения, излучения всей жизненной энергии из тела, что он, таким образом, имеет прототип, но бесконечно более бледный, в процессе творческом или в акте рождения ребенка. Как страшно, если Чайковскому раньше предназначенного времени дано было коснуться этого момента: достаточно близко в «Пиковой Даме», но почти реально в 6-ой симфонии, и в особенности в напряженнейшем, истомнейшем органном пункте 1-ой части: largamente, перед возвращением побочной партии». Иначе я не могу мыслить значения этого потрясающего симфонического момента... За ним снова лирическая улыбка: возвращение второй темы. Очень твердо подчеркнутым кадансом на гамме заканчивается первая часть.

Вторая—мирный контраст: легковейное allegro con grazia—все еще привет миру! Наконец, выше упомянутая третья часть: *лет* злой силы или наваждение: словно настал чей-то черед обручения со Смертью! Все пути закрыты для того, кто вольно или невольно оказался внутри этого заклятого хороводного круга—кольца. В четвертой части мы присутствуем уже при агонии просветленного сознания.

Впечатление от *рокового* контраста между этой последней частью симфонии и *всеми* предыдущими неизгладимо врезывается в мозг при каждом слушании симфонии. В первой части реял пламень бунтарства, дух борьбы, хотя тяжкой, в непрестанном преодолевании хаотической разодранности, но все же борьбы. Здесь—просто стон: отчаянный взлет и изнеможенный вопль вслед за попыткой взлететь. Во второй части—в балетном интермеццо—разлита жажда рассеяния, развлечения игрой Это словно бы прогулка: как бы на воле, хотя природы-то здесь нет! В последней части: конвульсии умирающего тяжелораненого. В третьей части: наглая демонстрация грубой силы вслед за слетом странных фантастических существ. В финале—беспомощность духа, тщетно пытающегося противодействовать приближающемуся концу. В первой части симфонии устремле-

нием было раздуть тлеющий пламень духа, а здесь — загасить его, задушить, затопить. Ужасна эта медленная, в отчаянных порывах протекающая, в судорогах мятущаяся схватка духа со смертью. Наконец, и тема надежды или примирения (вторая тема финала) стала *стоном*. Все глубже бездна...

Таково *откровение*, бывшее Чайковскому за семь месяцев до смерти (черновые эскизы симфонии были кончены 24 марта), а если считать со дня окончания инструментовки симфонии (19 августа 1893 г.), то за два месяца с небольшим до реальной встречи с тем чудищем, о котором он мучительно думал всегда, с момента расцвета своих творческих сил. Симфония заканчивается обратно тому, как началась: т.-е. обратно медленному восхождению первых тактов и трепетным взлетам allegro—в медленном снижении и затихании, в погружении вглубь, причем и мелодическая линия течет в направлении обратном току начальной темы симфонии. Таким образом, конструктивная сущность всей симфонии тесно связана с психологически-интуитивной концепцией, чем и обусловливается ее стилистическая цельность и выразительность. Сам Чайковский, судя по письмам, был очень удовлетворен шестой симфонией: вероятно, на этот раз ему удалось выразить то, что хотелось: он считал ее проникнутой настроением Реквиема.

III.

Симфонические поэмы Чайковского.

Заслуга установления и проведения начала «поэмности» в музыку принадлежит Листу. Поэмность выступает как принцип нового строения музыкальных форм, даже как метод композиции. Но что важнее всего: как мост, связующий эмоциональный мир музыки с миром идей. После девятой симфонии музыка не могла не вступить на этот путь, если хотела быть не только выразительницей чувств или изобразительницей пасторалей, а реально властвующей в интеллектуальной сфере силой. Созданием циклических симфоний-поэм: «Данте» и «Фауст» и целого ряда *одночастных* симфонических поэм, как-то: «Орфей», «Тассо», «Гамлет», «Прометей», «Идеалы», «Прелюды» и т. д. Лист приобщает музыку к великим завоеваниям западно-европейской поэтической и философской мысли.

Поэмность как фактор психологического порядка, знаменует исхождение лирического начала за пределы личных излияний. Это есть проэкция личности в мир. Личность строит ей желанные и угодные образы из пластического, образного материала, почерпнутого в окружающем мире. Иначе говоря, поэмность приводит к «лиризации» начала эпического или, наоборот, к растворению лирического начала в эпосе.

Так воспринимаю я поэмность и в сфере поэзии, и в сфере музыки. Колебания могут быть в ту или иную сторону, т. е. или преобладает эпос, или лирика. Я бы сравнил: «Полтаву» и «Демона» или «поэму в прозе»: «Мертвые души» и «роман в стихах»: «Евгений Онегин», а в музыке: «В Средней Азии» Бородина и «Бурю» Чайковского или «Садко» Римского-Корсакова и «Поэму Экстаза» Скрябина.

В отношении музыки я должен подчеркнуть крайне важное последствие, вытекающее из вникания в идею поэмности. Как только начать рассматривать творческую деятельность Листа с точки зрения этой идеи, как насущнейшей для него и плодотворнейшей, так сейчас же долгий и по существу никчемный и нелепый спор о том, что такое «програмная музыка»—переводится в иную плоскость и значительно углубляется. Дело совсем не в программе, т. е. в изображении чего то посредством музыки или звукописи. Такая програмная музыка давно была и не к ней стремился Лист. Дело в углублении лирико-эмоционального начала музыки до выражения *мысли*, до касания мира идей. Важна не программа, а важна мысль или идея в ней заключающаяся, которая возбуждает в композиторе музыкальную мысль и музыкальные идеи. Программа, так понимаемая, выступает одновременно и как фактор психологический: внушая такие-то и такие-то поэтическо - музыкальные настроения, и как фактор архитектонический: предначертывая музыкальной стихие тот или иной вид *оформления*, чем и объясняется значительное расширение и обогащение музыкальных форм под влиянием «програмной музыки». Именно, последняя внесла за собой в привычные схемы множество новых конструктивных возможностей.

Чайковского, как импульсивного лирика, чрезвычайно должна была привлекать идея поэмности. Чрез поэмность он «проэктировал» свое личное начало во вне, в мир. В его операх наряду с моментами подлинного театрально-яркого драматизма «поэм-

ность» занимает значительное место. Его «Евгений Онегин» по существу есть музыкальная поэма или инсценированая «Symphonische Dichtung».

Поэтому, нет ничего удивительного в том, что, с одной стороны, Чайковский выказывает себя решительным противником програмной музыки, а с другой стороны пишет ряд програмных сочинений, каковыми являются: «Ромео и Джульетта», «Буря», «Франческа да Римини», симфония «Манфред», увертюра-фантазия «Гамлет» и симфоническая поэма «Воевода». Конечно, элементы описательной програмности неизбежно играют роль в этих произведениях, как они играют роль и у Листа. Но сущность програмности, все-таки, пребывает не в звукописании, а в выявлении идеи, исходящей от программы, т. е. заключается в претворении *личной лирики* *) в характеристику извне данных *образов* или в переводе поэтической иде ив музыкальное состояние звучания. Это как бы «материлаизация» поэтических *образов* в звуке, или звуковая конкретизация пластических образов, тогда как симфонизм есть преимущественно звуковая конкретизация мысли. Ибо, в итоге, каждая подлинная симфония выявляет мысль, и мысль же в свою очередь организует (строит) симфонию, подчиняя себе эмоционально - волевые импульсы...

В центре симфонических поэм Чайковского я поставил бы «Франческу да Римини» по яркости, стремительности, изобразительности, выразительности и картинности ее музыки, при наличии, сплошного напряжения и слиянности. Поэтическая идея дает здесь прекрасную для музыканта канву: противопоставление разбушевавшейся стихии и образа кроткой женственности, взятое в крайней острой форме.

Стихия вихря смолкает, неумиротворенная, но как бы затихшая, как стихает порыв ветра, чтобы потом с новой силой, развернуть свое буйство. На этом фоне (на фоне вот-вот готовой разразиться бури) выступает рассказ Франчески. Здесь нет протеста, нет борьбы—только покорная обреченность: взывать о справедливости не к кому! Рассказ льется сперва как воспоминание, но мало-по-малу он становится ярче, напряженнее и претворяется в переживание случившегося. Возвращающийся и с новой силой буйствующий вихрь захватывает Франческу и

*) Личных лирических настроений или состояний.

Паоло. Их тени исчезают. Вихрь властно внедряется в сознание слушателя. Сравним с этой концепцией фантазию «Бурю». Здесь—наоборот: спокойная стихия окаймляет действие (звукопись властно колышащегося моря). Центр же действия есть ряд заклинаний: заклинание моря (водной стихии), заклинание духов: воздуха (Ариэль) и земли (Калибан), заклинание любовной страсти (Миранда и Фердинанд). Власть волшебника Просперо передается в симфонической поэме композитору. И глубоко неправы те, кто, из предпочтения к внешне-стройным схемам, считают «Бурю» растрепанным несвязанным сочинением. В числе обвинителей и сам автор, притом один из ярых! Между тем, по конструктивности своей «Буря»—любопытнее и, если не концентрированнее, то, моментами, напряженнее «Франчески». Прекрасно выявлен контраст: море спокойное (по краям поэмы) и море буйное (внутри ее). Еще сильнее впечатляет звуковой параллелизм: волнующаяся стихия (море) и вспыхивающая страсть (любовь Миранды и Фердинанда)—«двойная» буря. Замечательны по картинности и ритмико-инструментальной изобретательности два антипода—Ариэль и Калибан, констрастирующие друг с другом и с окружающим их миром звучаний. Среди тесной связи и наростающей прогрессии двух «бурь» их образы выявлены, как эпизодические, но вместе с тем и как элементы брожения или закваски в общей структуре. Повторяю, форма этой поэмы рассматриваемая с динамической точки зрения—изумительно органична. Не менее органична она и в тональном отношении. Досадное пятно—c-dur'ный взрыв в центре поэмы, вслед за любовным экстазом—недостойное по материалу, но крайне важное в архитектоническом своем значении место!

По яркости выражения любовной страсти к «Буре» примыкает увертюра «Ромео и Джульетта». Мысль, данная в ее «сюжете», несколько близка уже упомянутым мною поэмам. Тоже противоположение стихий, но бушующих в человеке, а не вне его: мстительной вражды и любовной страсти. Контраст усугублен здесь вмешательством мистического элемента, причем любопытно вот что: начиная увертюру аккордами религиозного стиля, Чайковский очевидно ассоциировал с ними личность патера Лоренцо и неожиданно, конечно, для самого себя углубил значение этого доброжелательного лица, помогающего влюбленным и вместе с тем невольно несущего им смерть. В увертюре создается упорное впечатление угрожающего значения мистическо-церковной

темы. Она принимает большое участие в разработке и саркастически меняет там свой притворно нелицеприятный лик, данный во вступлении. Но самый потрясающий момент всего замысла это появление конвульсивно искаженной любовной темы в заключительной части увертюры. Вот, где торжествует смерть!

Увертюра «Ромео и Джульетта» занимает в творчестве Чайковского одно из выдающихся мест. Мысль создать симфоническое произведение, основываясь на великом произведении Шекспира (трагедия «Ромео и Джульетта»), внушена была Чайковскому композитором Балакиревым (в 1869 году). Совет попал на добрую почву и в русской музыке стало одним примечательным сочинением больше. Пятидесятилетняя давность увертюры почти не повлияла на впечатление, ею и теперь производимое: столь сильны и убедительны в своей непосредственности основные мысли увертюры и столь остро и до жути выразительно сочетаются они в простой и даже несколько условной программной рамке.

Но рассматриваемое совершенно независимо от извне данной программы звуковое содержание этого сочинения развертывается так: сурово выдержанные аккорды, как бы молитвенного сдержанно величавого оттенка с переходами, похожими на тихо льющийся звук органа, вводят слушателя в сумрак под своды величественного здания и переносят воображение в круг неведомых таинственно затаившихся ощущений. С момента звучания этого введения в увертюру слушатель перенесен в странную обстановку, среди которой неизбежно должно развернуться что-то необычайное, словно он находится в святилище, где сейчас начнется совершение таинств. Звучания ширятся и заполняют все большее и большее пространство, прорезываемое, время от времени, светом вновь заструившегося звукового луча. Цепь судорожных вздрагиваний потрясает пространство и нарушает плавно льющееся течение звуковых волн. Судорожная и нервно стиснутая тема захватывает внимание. Резкие режущие воздух удары сухих аккордов, перемежающиеся взлеты и ниспадания, звенящие там и сям осколки звучаний (ударные инструменты, бьющие как бы вне меры, вне точки опоры); еле сдерживаемые в пределах четного размера, раскинутые в разные стороны звуковые линии—такова приблизительно данная в описании картина первого вслед за вступлением отдела увертюры.

Шум стихает. На смену выступает обаятельно нежная и ласковая, как бы убаюкивающая цепь звуковых сочетаний. Она предваряет появление одной из красивейших мелодий Чайковского. Это—вторая из основных тем увертюры. Своим любовным завораживающим порывом она на время укрощает дикое своеволие предшествующего звукового рокота. Но она же вызывает борьбу скрещивающихся течений. Злоба, то сдержанно тлеет под маской застылого упрямого пребывания во власти оцепенелых звучаний, то резко прорывается и уносит в своем срыве весь оркестр. Снова пробивает себе дорогу нежно воркующая и шелестящая «колыбельная» и опять разрастается в огненном горении пленительная любовная мелодия; она ширится и напряженно разливается, пока не достигает пышной красы цветения, и тогда увядает и как бы истаивает в собственном изнеможении, как всегда у Чайковского,—не дозрев, не обнажив себя в наглом откровении голой чувственности.

Сквозь эту мелодию прорываются и вновь подымают волнение взрывчатые частицы, заключающиеся в нервных мотивах увертюры; они заглушают песнь любви и приводят к погребальной колеснице: среди мерной поступи похоронного шествия (рокот литавр и глухие шаги басов на одной ноте) в обрывочном, истерзанном виде вновь звучит тема любви, несколько раз как бы порываясь взлететь, но незримой силой придавливаемая к земли...

Резкие удары аккордов всего оркестра, словно вколачиваемые в гроб гвозди, заканчивают увертюру, ибо злобе людской суждено затоптать навеки светлый любовный порыв и надежды юности и счастья.

В столь образной и выразительной звуковой речи поведал Чайковский грустную судьбу человеческой жизни. Разгадка его творчества *таится,* несомненно, *в загадочном преклонении пред таинством смерти*, причем *ужас* этого заглядывания в пустоту небытия непрестанно *углубляется* по мере уклона жизненного пути композитора к концу. В «Ромео», затем в 4-й симфонии и даже еще в 5-й давящая сила входит, как сила, привходящая, извне (вспомним «трубный» мотив врезывающийся в звуковой план всей четвертой симфонии). В «Пиковой Даме» присутствие смерти пронизывает уже все развитие действия. В шестой же симфонии эта мрачная сила вселяется в самое суще-

ство музыки, словно композитор уяснил себе, что не где-то *вне* пребывает и не извне приходит смерть, а таится она в глубинах самого человека, и что воля к жизни может быть ослаблена и совсем уничтожена волей к смерти и к небытию. Отсюда вытекает наличие постоянного скорбного зова и грустного сосредоточенного раздумья во всех почти произведениях Чайковского.

Тщетны были его попытки уйти в круг иных радостных и солнечных переживаний, в тепло быта и в уют тихого созерцания жизни и природы!..

Тщетность усилий выйти за пределы скорби и постоянной прикованности к «подземному», выразительно и остро до жути звучит во вступительной части к увертюре-фантазии «Гамлет», совершенно непонятно почему-то забытому произведению. Вступительная часть эта несколько родственна по элементам первой части «Манфреда», только вся концепция резче подчеркнута. В Манфреде—блуждание воли, чувства и мысли. Но блуждание приводит к призраку женщины, к воплотившейся-было мечте о ней. Здесь же за каждой попыткой взлета или даже только восхождения следует тотчас удар молота, прибивание к земле. И чем напряженнее душевный сдвиг, тем яростнее и упорнее удары! На миг все это затихает: слышен не то перезвон, не то отражение каких-то отдаленных стонов. Сильное наростание звучности приводит к утверждению основной темы вступления в могучей решительной фанфарообразной поступи. Со страшным усилием, словно из железных тисков, выделяется устремленная вперед волевая тема allegro. Несмотря на буйный натиск ее, несколько раз возобновляемый с еще большей решимостью, какая-то сила придавливает ее книзу, вглубь. Борьба становится неравной, ибо сеть острых фразок в различнейших ритмических преломлениях расстилается над обрывком основной темы с глухим рокотом тщетно пытающейся подняться. Дикие вопли и присвисты, наконец, стихают. Возникает новая тема (у гобоя)—причудливо изломанная, но упорно ласково манящая и зазывающая; капризно-призрачная, она застывает, чтобы уступить место кантилене—любовному стремлению и желанию. Таким образом, все три темы подряд влекут вперед, вдаль, неустанно. Движение поддерживается еще более наростанием страстного влечения. Слышны угрозы. Переливчатый ритм триолей, наконец, сбивает ритм кантилены. Где-то в отдалении зву-

чит ритм странного марша. Все ближе и ближе. Новое наростание. И опять, как из тисков, буйно вырывается первая тема allegro и увлекает в своем стремительном порыве весь оркестр. Вновь выплывает манящая скорбная тема (опять у гобоя), в еще более капризной орнаментации и своеобразном колорите. Синкопированный—прерывчатый бег триолей струнных, сопровождая эту тему, вносит тревожное настроение как бы ожидания чего-то жутко-неизвестного. Но следует неизбежный контраст (любовная кантилена в еще более звучно-певучем изложении), благодаря чему усугубляется напряжение.

Ряд ритмических перебоев—и вся власть лирического излияния рассеивается. Остро ритмованная сеть снующих вверх и вниз фраз или, вернее, обрезков линий, заполняет звучащее пространство. Напряжение и наростание опять приводит к странному маршу, издали приближающемуся. Новое наростание, и из тисков его еще раз как бы выбрасывается волевая устремленная главная тема (данная в уменьшении). Словно наткнувшись на какое-то мощное препятствие, она резко обрывает свой полет, и из-за нее выступает угрожающий рев оркестровой массы духовых. Несколько упрямых попыток взлететь—и энергия темы исчерпывается. Замечательная по замыслу, противополагаемая всему до сих пор бывшему устремлению вперед, фраза виолончелей, столь похожая на фразу Ленского («Что день грядущий») и на многие схожие с ней по построению мотивы «обреченных» замыкает борьбу. После нее, на мрачном похоронном ритме литавр (вроде как в увертюре «Ромео»), звучит стон, беспомощно затихающий. Это заключительное появление основной темы вступления: воли не хватило!..

По мере возможности я старался выявить в своем бледном пересказе напряженную динамику звучания замечательной увертюры, крайне любопытной в своем музыкальном решении проблемы о безволии, возникающем в итоге слишком *деятельной* мечтательности. Стилистическое задание данного произведения и состоит в том, чтобы, выбрав ярко и напряженно устремленную тему, создавать ей ряд препятствий к развитию и этим исчерпать ее ритмическую энергию и энергию звучания до maximum'a возможностей.

Есть еще одна симфоническая поэма Чайковского незаслуженно редко исполняемая. Имею в виду «Воеводу». Ее концепция проста и отчасти подобна «Франческе», т.-е. любовное

томление центра поэмы приводит к взрыву ревности и смерти. Только здесь уже не рассказ и не воспоминание о любви, а красивый, лирико-элегический любовный дуэт, с патетическими наростаниями. Мелодия малорусского характера сменяется мало оригинальной мажорной фразой. Но лучшее место поэмы это— все введение: дух захватывающая стремительная скачка!— Широко развитой, изобразительно картинный и вместе с тем эмоционально выразительный момент. «Воевода» была создана осенью 1890 года (письмо из Тифлиса Юргенсону от 28 сентября), т. е. вскоре после окончания «Пиковой Дамы» и секстета (в первой редакции). Инструментована в течение сентября 1891 года. Исполнена 6 ноября того-же года в Москве, а на другой день после концерта партитура ее была уничтожена самим композитором. Если бы А. И. Зилоти не сохранил оркестровых голосов поэмы, благодаря чему удалось после смерти композитора восстановить и издать ее, мы имели бы одним примечательным сочинением Чайковского меньше. Покойный Никиш своим исполнением восстановил репутацию произведения, подорванную самим композитором, с болезненной мнительностью отнесшегося к не успеху «Воеводы» и отрицательным отзывам друзей. Но и сам он, повидимому, был чем-то серьезно недоволен в поэме и нервно скомканно продирижировал ею в первый и последний раз. И действительно, среди поэм Чайковского «Воевода» выступает каким-то «уродцем», чем-то недосказанным, недовыявленным, несмотря на вдохновенность начала и на трепетность жизненную всей ткани произведения, к тому же крайне любопытного по тональным сопоставлениям (a-moll, b-moll— e-moll, es-dur) и инструментально насыщенного, с острыми колористическими домыслами. А между тем (и при тщательном вглядывании и при слушании) остается впечатление какой-то «сбитости», нелогичного распределения материала и невыясненности плана. Смелая вещь, но не зрелая: убеждающая порывом, а не симфонически развитой мыслью. Словно композитор стоял на пороге чего-то им желанного, но не осознанного!.. Все-таки, думаю, что «Воевода» еще дождется столь напряженной интерпретации, которая *воссоздаст* поэму, недосозданную автором.

Наиболее крупной по замыслу симфонической поэмой я считаю, все-таки, симфонию-поэму «Манфред». Поэму—ибо в ней ясно выражена поэтически образная концепция сюжета и его

картинность: явление феи в брызгах водопада — знаменитое изобразительное скерцо-пейзаж, жанровая сцена в горах и, наконец, грубая, но ярко ритмованная и пестро декоративная, бенгальским огнем освещенная оргия. Симфонию—ибо в ней развита и проведена в циклической форме независимо от поэтического сюжета симфоническая мысль, лелеемая Чайковским всюду: тщетность волевых усилий. Но, кроме того, «Манфред» как симфония имееет значение и с точки зрения чистого симфонизма. В ней мы имеем дело с концепцией преодоления звучащей среды основной главной темой Манфреда. Это рождает ряд любопытных контрастов—конфликтов, наростаний, ниспаданий, эмоционально-патетических взрывов и упадка воли, опять наростаний—опять падений. Чайковский развертывает наиболее яркую картину «блужданий воли и духа» в первой части симфонии. Она и является важнейшей, приводя к мрачному отчаянию, из которого дается выход не внутреннего порядка, а внешнего: в виде трех остальных частей, как бы развлекающих страждущий дух Манфреда. Отчужденность и гордость основной темы—вот мысль музыки, ясно проведенная. Тема с роковым, убеждающим в тщете усилий ритмическим упором. Это уже переход к идее шестой симфонии—к трагической обреченности духа человеческого смерти.

«Манфред» Чайковского — запоздалое memento о когда-то влиятельном «байронизме». Конечно, здесь уже нет презрения к людям и уверенности в правоте своей отчужденности. Манфред Чайковского—человек гордый, но мучающийся своим одиночеством и безлюдностью вокруг себя: блуждающий дух, потерявший жизненную тропу. Поступь основной темы крайне характерна в своем уверенном ритме, но уверенность ее странная, словно *отталкивание* духа от какой бы то ни было опоры, отказ от спасательных кругов общения с жизнью: «*знаю*, что гибну, и хочу гибнуть, прошу оставить меня в покое».

Все четыре части симфонии, по существу, суть картины странствий Манфреда *мимо* жизни, хотя он жаждет найти вокруг себя точки опоры. Ведь несмотря на сурово высказанный в основной теме отказ от жизни в экстазе душевного отчаяния, она все-таки прельщает и манит, то прелестью романтической природы, то пасторальной настроенностью, то призрачным женским образом. Не будучи в силах зацепиться за жизнь

в своей слепоте, Манфред идет за каким-то неясно манящим призраком в недра земли, в чертоги отрекшихся, как и он, от света подземных духов. Оказывается, что в сфере *фантастических призрачных образов и видений* его тема вдруг получает волевую заклинающую силу (вернее, отрезок темы и вызывает вокруг себя наглые хороводы чудищ). Мало того, властью заклинаний вызван даже женский образ. Но, по смыслу музыки, с еще большим сосредоточением в себе, с еще более гордой скорбью и отчаянием дух Манфреда отталкивает себя даже от мира, созданного его воображением. Ни в жизни, ни в мире фантазии ему нет места! В то искупление, о котором возвещает в конце симфонии религиозно стилизованная музыка, конечно, никто не поверит!...

Монотематизм данной симфонии—в смысле подчинения всех элементов основной теме—делает ее в конструктивном отношении инакой в сравнении с другими симфониями, основанными не на кружении вокруг одной оси, а на возрастающем во взаимном конфликте стремлении тем прийти к синтетическому объединению или примирению в итоге длительного развития. В силу принципа соподчиненности одной теме «Манфред» оказывается более статичным, и потому не всегда заполнение звукового пространства является в нем равно напряженным. Более статичным, чем, например, первая часть четвертой симфонии, с ее в напряженной прогрессии наростающим нагнетанием музыки.

В симфонических поэмах своих Чайковский с неменьшей, чем в симфониях и операх, силой воображения и напряженностью раскрывает мир звуковых идей и развивает интереснейшие поэтические задания, стоя на грани между лирическим пафосом—выявлением себя, своего я—и музыкальным рассказом (эпический элемент). Равновесие, конечно, всегда нарушается в пользу лирических излияний и драматических контрастов. В этом большое отличие поэм Чайковского от красочных звукописей поэм Римского-Корсакова. Если вернуться к сравнениям из сферы поэзии, я бы сблизил стиль Чайковского с лермонтовским «Демоном» или «Аластором» Шелли не в смысле, конечно, сродства поэтических идей, а в отношении внутреннего напряжения и устремления лирического пафоса, т.-е. господства его над рассказом и звукописью.

IV.

Сюиты.

Крайне характерно, что во второй—послеонегинский—период творчества, в период менее интенсивного душевного давления, когда нервный ток лирики композитора несколько растворился, Чайковский заметно склоняется в своих сочинениях в сторону сюитных форм-схем. Вероятно схемы эти, благодаря несколько расплывчатой «свободной» конструктивности их и произвольной, в смысле сопоставления отдельных частей, сцепляемости давали возможность создавать шаг за шагом любопытные инструментальные задания, не «взнуздывая» волю к непременному симфоническому напряжению.

В то-же время присущие сюитам специфические виды контрастов, основанные на чередовании танцовальных форм при обязательном соблюдении свойственной каждой из них ритмической формулы и определенного канонически установленного метра, держали воображение (утомленное напряжением творческих сил до нервного кризиса 1877 года) в приятных ему границах. Приятных, потому что такого рода контрасты требовали скорее остроумия в изобретении пикантных сопоставлений элементов и чередований частей, а внутри их—красивой игры в тембры и умения вышивать инструментальные орнаменты, чем непрестанного устремления ума и воли к тому, чтобы течение звукового тока ни на миг не прерывалось, особенно в моменты соединения, «сливания» или сочленения элементов. Сюита, как свободная игра, не требует непрерывного возбуждения и напряжения музыкального сознания, т. е. в существе своем симфонизм в ней отсутствует и инструментальная статика преобладает в ней над динамикой. Части сюиты не спаиваются: они сопоставлены друг другу или чередуются друг за другом по методу различий—ритмических, тональных и темповых. Зато внутри каждая часть предоставляет композитору крайне завлекательные возможности: комбинировать тембры инструментов, выявлять в solo наиболее присущие каждому из них эффектные свойства—словом, ткать инструментальный орнамент в разнообразнейших видах и целях. Как момент некоторого отдыха от *игры* в сюиты внедряется инструментально-лирическое интермеццо—ария, как задание, в котором сосредоточено влияние песенного начала и в котором,

обычно, звучит эмоциональный элемент сильнее, чем где либо в сюите.

В течение времени с осени 1879 года по июль 1884 года, т. е. до «Манфреда» и пятой симфонии, знаменующих опять усиленный ток симфонизма, Чайковский создал три сюиты для оркестра. Кроме того, среди них ряд других произведений также сюитного характера. Таково, прежде всего, «Итальянское каприччио» (в начале 1880 г.), с его изумительно сочными «импрессионистически» яркими ритмическими сопоставлениями, подчас улично грубыми, но зато рождающими ощущение полнокровной пестрой суеты итальянского современного города. Недостаточно артистичный подход к «каприччио» (в сравнении с испанскими увертюрами Глинки) создает моментами впечатление «запротоколенной жизни», а не претворенной в художественном созерцании сферы жизненных восприятий. И, всетаки, увлекает свежесть «бытовой звукописи» и острота снующих ритмов (в особенности когда на рельефно отмечающем себя фоне зигзагами прорезываются фанфаро-подобные штрихи остальных инструментов—allegro moderato). На полпути между сюитой и симфонией, но ближе к сюите, стоит мастерски написанная «серенада для смычкового оркестра в четырех частях» (осень 1880 года). Она вылилась как то *нечаянно*, по выражению самого композитора, и отличается стройностью, ясностью и уверенностью выполнения. Видно, что это сочинение мастера с легкостью, в виде отдыха, выполняющего любое художественное задание. Серенада не выделяется среди сочинений Чайковского ни силой душевного напряжения, ни красотой борьбы и преодоления, ни яркой выразительностью своих линий. Это, именно, отдых, момент передышки, точка, поставленная в итоге пережитого. Произведение, таким образом, по своему содержанию вполне соответствует дословному смыслу своего обозначения. Ведь серенада и значила когда-то: *вечерняя* музыка, т. е. музыка, посвященная затишью и успокоению или же забаве, развлечению в противовес шумным треволнениям дня. Созерцание взамен действия. Видение красоты и любование ею.

Отсюда значение серенады у трубадуров (рыцарей-певцов 11—14 веков), как музыки, воспевающей красу возлюбленной дамы.

Мало по малу содержание серенады стали приурочивать вообще к приветствиям и прославлениям вне определенного времени дня. И в Германии в городах серенады были очень распро-

странены. Еще в прошлом столетии приветственные серенады исполнялись по случаю приезда какого-либо уважаемого деятеля или в честь того или иного события в жизни всеми чествуемого великого человека. Параллельно значению серенады как приветственной музыки росло ее *независимое* от случаев и событий значение, как звуковой формы, занимающей среднее положение между *сюитой* (последование танцев или разного рода оркестровых пиес, объединенных скорее под знаком внешнего сопоставления различных ритмов, чем спаянных изнутри) и *симфонией* — высшей формой воплощения звуковых образов, созданных и движимых напряжением воли, творящей их, и сцепленных друг с другом как бы в круговой поруке: мысль ведет мысль.

Среднее положение серенады между этими двумя формами выражается в том, что подобно сюите она включает в себя более пестрое звуковое содержание, чем симфония, и не является музыкой, развивающей и движущей мысли—темы во взаимном борении. В особенности это заметно в первой части серенады Чайковского, где даны после небольшого полнозвучного введения два четко отличных друг от друга отдела, каждый из которых отмечен наличием основной мысли—темы и сплетением вокруг нее звуковых завитков подобно плющу ее обвивающих. В симфонии такие два отдела рассматриваются как противоположения, независимо от того, заключает ли каждый из них в себе одну тему или объединенную группу. Например, в пятой симфонии в первой части мы видели очень развитое изложение тем, где за основной темой идет ряд противополагаемых ей мотивов. Отсюда и рождается борьба и скрещивание. В серенаде же подобное стремление исключается: первым двум отделам соответствует *повторное* проведение их, причем повторение отличается от начального проведения единообразием тональности (т. е. отсутствием красочного различия между темами). Таким образом, серенада с первой же части раскрывает в противовес драматизму симфонии созерцательный, уравновешенный характер своей музыки: словно птицы, реют в воздушно-звуковом пространстве *темы*, не вступая друг с другом в противоборство.

Связывает их лишь то, что они одновременно окутаны общей воздушной пеленой (единством замысла всего сочинения) и обрамлены одной и той же рамкой: темой *введения*, раскрывающей и замыкающей как первую часть серенады, так и заключительную (четвертую).

На эту последнюю часть необходимо обратить внимание. Не заключая в себе ничего существенно-душевно значительного, она тем не менее являет забавный образец шутливой игры в звучании. Вслед за медленно проплывшей вставной (эпизодической) мелодией русского склада, из нее же вытекает задорно-вертлявый плясовой напев, будто бы совсем новый, а на самом деле притаившийся в начальных звуках вступительной темы серенады. Он теперь занимает господствующее положение и как бы, издеваясь отражает и преломляет во всевозможных изломах исковерканную основную мысль. Вдоволь натешившись и исчерпав весь запас своих изворотливых шуток, этот гибкий мотив распыляется в быстро текущих навстречу друг другу гаммах (последование звуков как бы по ступеням) и на время уступает место полнозвучно и широко проводимой теме введения. Движение ненадолго приостанавливается. Но все-таки сдержать напор всей предшествующей беготни эта тема не может и вскоре сама превращается в тот же гибкий вертлявый мотив. Упорным утверждением этого задорного мотива серенада заканчивается.

Что касается ее средних частей: милого в своем простодушии и кроткой прелести *вальса* и трепетно льющейся *элегии*, как воспоминания о чем-то минувшем-далеком, все еще дорогом, но не вызывающим острой скорби—музыка их ясна и понятна в своей искренней непритязательности и вызывает постоянно отзывчивость и признание со стороны отдающихся ее томному обаянию слушателей.

Из мыслей для сюиты выросла созданная уже после третьей сюиты «Концертная фантазия» для ф.-п. с оркестром (1884 г.), с ее специфически сюитными «Концтрастами» (вторая часть)—сферой причудливых инструментальных снов-узоров, не ярких красочно, а подобных свето-тени гравюры. Да и сама симфония-поэма «Манфред» в картинной изобразительности трех ее последних частей соприкасается с заданиями сюитного порядка.

Большими развитыми сюитами являются, строго говоря, и балеты Чайковского особенно первый из них: «Лебединое озеро» (1876 г.), сочиненный как-то неуютно, с глубокими провалами в балетную «дансантную» банальность и наряду с этим с мудрыми прозрениями в сферу подлинно балетного действия с напряженной динамикой танца и жеста (сцены) и с захватывающим чувство пьянящим любовным лиризмом. Менее сюитна, но с сюитными кусками внутри действия, сказочно пышная «Спящая кра-

савица» (1889 г.), имеющая полное право считаться первым классическим русским балетом. Знаменитое «шествие» героев сказок Перро в последней картине «Спящей красавицы», является выдающейся по инструментально-колористическим заданиям звукописью-сюитой. Также и «Щелкунчик» (1892 г.), давая в первой половине своей симфонически развертывающееся балетное действие, в последней части (дивертиссемент) разливается как ярчайшая в своей ритмо-красочной выразительности сюита, где взаимно противопоставлены в последовательном чередовании наиболее сочные танцовальные формулы. Сюитными циклами являются и «Детский Альбом» (подражание Шуману) и «Времена года»—серия фортепианных пиес, но с заданиями не столько чисто-инструментального порядка, сколько музыкально-иллюстративного с преобладанием чисто-лирических состояний. В этой сфере Чайковский продолжил своеобразно русский фортепианный стиль—лирико созерцательный пианизм без щегольства специфическими эффектами фортепианной звучности, но с постоянным призвуком неуловимо своеобразной, всетаки, безусловно фортепианной, поэтической задушевности (таковы популярнейшие: «Баркаролла», «Песня жаворонка», «Подснежник», «Белые ночи»—все индивидуально рельефные сочинения). Зерна данного стиля посеяны были уже Глинкой в его фортепианных пиесах. В Чайковском звенит скорее сочетание: Глинка—Фильд—Гензельт, с прорывами к Шуману, чем влияния Листа и Шопена (несколько исключений только подтверждают своим напускным фортепианным велеречием правильность основного пути). Тропинка, проложенная в русской фортепианной музыке Чайковским пока заглохла, но думается, что не навсегда.

Вернусь теперь к анализу трех крупных произведений и задуманных и осуществленных, именно, как сюиты.

Первая из них в окончательном своем виде имеет шесть частей: Интродукция и фуга, Дивертиссемент, Интермеццо, Марш миниатюр, Скерцо и Гавот.

Фуга является симфонически-напряженным эффектно разработанным введением—отправной точкой, где, подобно прелюдиям в сюитах и партитах Баха, утверждается стихийная сущность инструмента (раскрывается его подлинное звуковое—я): в данном случае оркестр и выступает как некий единый инструмент и выполняет определенное звуковое задание—разложить и вновь сочетать некую звуковую данность. Зерно темы прелю-

дии—в пределах септимы очерченный мелодический ход, при движении сверху резко хроматизованный, а при движении снизу дающий ход на чистую кварту. Впечатление звукоряда d^1-*a*-*e*, в котором *a* – центр. Ход этот порученный фаготу, развиваясь в течение 15 тактов в медленном темпе и в итоге не разрешаемый, создает впечатление ярчайшего неустоя *), опровергнуть или, вернее, уравновесить которое поручено, как и следует ожидать, следующей за прелюдией фуге. Тема ее диатонического склада выступает как разрешение или возвращение к равновесию вышеупомянутого мелодического задания, а вся фуга в целом—как утверждение власти тоники *d* (ре) надо всеми сконцентрированными вокруг ее звучаниями. В прелюдии тяготение к *ре* почти замаскировано потому что прелюдия являет из себя некое статически данное звуковое пространство как бы замкнувшееся в доминантовых (по отношению к *ре*) гармониях. Но поскольку она прилегает к фуге, тема которой—утверждение тоники *ре*, постолько она, одновременно, и контрастирует и тяготеет к теме фуги и к самой фуге. Последняя, наоборот, вся динамична и как всякая фуга знаменует а) утверждение темы, б) ряд, так называемых, проведений ее. Эта часть неизбежно содержит в своей поступи двуличие: с одной стороны, в ней должно рождаться стремление разорвать звуковое кольцо, уйти из под власти сомкнутого в теме фуги сочетания тонов. Чем больше содержит мелос темы потенциальной энергии, которую можно сравнить с напряженной тетивой лука, тем сильнее и пронзительнее полет этой темы в течение всего развития и тем острее ощущение, что будто бы рост фуги есть полное разложение данного в теме задания или что динамика фуги содержит в себе исключительное устремление от центра. На самом же деле, чем сильнее стремление разорвать звуковое кольцо, тем убедительнее связь взрывчатых элементов с темой и с тоникой фуги. Потому что пронизывающий фугу монотематизм и постоянно упорно проводимая связь элементов по принципу подобия (канонические ходы, имитации, стретты, различные виды и способы отражений и обращений) создают такого рода спайку, которой не опасно никакое видимое расслоение. Форма фуги была и останется в конструктивном отношении и в отношении логики музыкального мышления верховным

*) В дальнейшем развитии прелюдии все более и более оттеняемого и подчеркиваемого.

достижением. В фуге временная природа музыки, не жертвуя ничем в пользу застылой схематичности и в каждый данный миг уходя из цепей ее, в то-же время ни на момент не растворяется и не разрыхляется в хаосе бессмысленных блужданий зря расточаемой энергии звукового тока.

Фуга Чайковского—блестящее для него достижение, так как динамика ее звучания доказывает, что он мастерски владел методами сцепления элементов при тематическом единстве на основе принципа подобия и распределением энергии звучания на весьма значительном протяжении, хотя бы сама тема фуги, как в данном случае, содержало слишком определенно завершенный мелодический ход (ритмически напоминающий фугато одного из антрактов «Князя Холмского» Глинки), что заставляет пользоваться ею, как неделимым неразложимым куском и ведет к несколько грубым и массивным сопоставлениям. Идеал же фуги—сплошное, почти неразложимое слухом, текучее соподчинение звучащих элементов (частей и отрезков). В фуге первой сюиты великолепно проведена вся подготовка к заключительному стреттному утверждению темы, путем внедрения напряженного звучания ее у валторн и фаготов в виде фона для стремительной фигурации струнных и деревянных духовых, после чего могучее каноническое появление темы в основном виде звучит, как радостный вздох облегчения и уже, как реакция душевному напряжению, выступает все замыкание фуги или угасание звучаний на органном пункте тоники. Последняя вспышка—утверждение темы в ре-мажоре у кларнетов и фаготов и увенчивающий фугу светлый аккорд.

Я вынужден был остановиться на этом примечательном введении в первую сюиту Чайковского очень долго, потому что оно является само по себе крайне ценным в его творчестве достижением в сфере полифонии, а кроме того любопытным примером конструкции сюитных форм. Симфонически напряженная интродукция и фуга выступают как базис, как скала для всего остального звукового материала сюиты, тематически с фугой не сцепленного, но как бы рассеивающего в ряде концепций (преимущественно метрически-танцовальных) суровость первоначального задания, как виноградники по извилинам и склонам горных уступов.

Вторая часть сюиты: Divertimento. Как развлечение, как забава—игра звучаний в рамках вальсообразной формулы в свет-

БИБЛИОТЕКА
МУЗУЧИЛИЩА ПОЛГН
ИНВ № 50090

лой (в отношении к предыдущему ре-минору) си-бемоль мажорной тональности. Тему мягко утверждает кларнет, а опровергают, сворачивая в иной ритм и в минор, струнные. Пестрый шелест деревянных духовых сменяет их и через некоторый момент уже на фоне этого шелеста триолей элегантно выступает главная тема у первых скрипок... Третья часть—интермеццо, характерное для Чайковского элегическое излияние. Конструктивно оно имеет значение то-же как ария в классических сюитах, т. е. лирическая остановка — момент созерцания или как внедрение песенно-инструментального начала в сферу, где господствует танец (жест) с его четкими метрическими формулами... После интермеццо, как остроумный контраст его эмоциональному устремлению, выступает кукольный marche miniature, словно бы завели в противовес душевному излиянию, бездушный механический органчик. В Чайковском уже раньше зародилось то лукавое постижение жизни, как сцены, на которой люди-куклы измышляют будто бы самостные трагедии и комедии, выполняя на самом деле лишь энергией завода предначертанные и обусловленные движения. В «Щелкунчике» эта мысль нашла вполне достойное приложение, а потом уже через 19 лет на нее откликнулся и глубоко довершил Игорь Стравинский, уже искушенный механикой «Золотого Петушка» и таинственной жутью гармоний Скрябина.

Пятой частью сюиты Чайковского выступает задорно ритмованное скерцо b-dur в четыре четверти: пикантный диалог между струнными инструментами и деревянными духовыми с любезным душе композитора стрекотанием и шуршанием их, здесь еще не страшными, но уже предвещающими шелесты «Пиковой Дамы» и «Шестой». Средняя часть скерцо любопытна эпизодическим появлением у скрипок крайне своеобразного мелодического образования (из главной темы) и внедрением новой темы, звучащей подобно ритму лезгинки из «Руслана», но данной в увеличении и горизонтально перевернутой.

Таким образом, b-dur-ные дивертиссемент и скерцо своим живым и светлым настроением окаймляют элегический стон интермеццо и холодную механичность марша. Последняя часть—бодрый ре-мажорный солнечный гавот как бы подтверждает и усугубляет значение ре-мажорной тоники, промелькнувшей в самом конце фуги, как заключительное проведение ее темы. Поэтому вполне естественным и неизбежным является завершение

гавота также темой фуги, благодаря чему сюита как конструктивное задание получает окончательное завершение.

Первую сюиту хоть изредка исполняют, но судьба второй — крайне печальна: ее вовсе и совсем незаслуженно забыли. Чайковский вложил в русскую инструментальную музыку очень много ценных находок, рассеянных повсюду. Мастерство и ставшие каноничными принципы инструментовки Римского-Корсакова заслонили оркестровый стиль (не инструментовку, а именно оркестровый стиль, стоящий в тесной связи с музыкальным замыслом, как неким неделимым актом) Чайковского, но, мне кажется, что прошла та пора, когда привычным было утверждать одно явление за счет умаления другого. Внимательное изучение партитур Чайковского обязывает признать в нем выдающегося инструменталиста-драматурга и инструменталиста в тесно колористическом и глубоко симфоническом значении этого понятия. Вторая сюита является в данном отношении любопытнейшим опытом. Ее конструкция покоится исключительно на заданиях чистого инструментализма, и вся планировка частей свидетельствует об этом: даже помещенное перед самым финалом сюиты лирическое интермеццо berceuse («грезы ребенка») направлено более в сторону использования соответствующей смыслу «сюжета» инструментальной фантастики, чем в сторону «лиризации». Напевные темы или заслонены инструментальным орнаментом, или рассеиваются внутри мозаично инкрустированной сферы звучаний, или расслоены, посредством внедрения в гармоническую ткань вокруг них и между ними неожиданных тембровых созвуков (тембровый контрапункт), то заплетающих кружева звучаний, то совсем изменяющих направление движения. Звучащее пространство заполняется тогда игрой светотени, нежными просветами вдаль среди как бы разорванного фона. Слышатся слой за слоем звучащие плоскости: своеобразные комбинации деревянных имитируют робко шелестящие взлеты струнных; арпеджио арфы, прорезанное гобоем, как бы дает импульс к гобойной каденции, над которой реют тремолирующие скрипки. Впрочем, нет возможности перечислить шаг за шагом опыты инструментализации звукового содержания, испытуемые Чайковским в этой части и в остальных частях сюиты. Кроме того, перечисление словесное лишь разрывает ткань звуковую, не создавая взамен нового целостного впечатления.

Не разбирая второй сюиты целиком и подробно, я укажу только на то, как в ней развивается инструментальное действие. Первая часть—«Игра звуков». Сперва идет небольшое введение, звуковая сущность которого заключается в ряде периодических выступлений струнного квартета, замыкаемых каждый раз как бы подтверждающей мысль фразкой (вздохом) деревянных и валторн. Напряженное allegro—рост инструментальной темы в сплошных стреттах. Оно приводит к упору: к изложению новой темы и, далее, к длительному утверждению минорной (статичной в своей ритмике) фразы, имеющей значение контрастирующей первым двум мажорным темам партии. Этот контраст ведет к тому, что повторное изложение главной темы в виде яркой фуги и в конце ее совместное одновременное проведение первой и второй тем создают колоссально напряженный сдвиг звучаний, натиск которых еле-еле сдерживает вторичное появление минорной темки и краткое повторение введения. Вся эта часть на первый взгляд при сравнительно не богатых содержанием темах представляется несколько неуравновешенной. Но впечатление такое неверно. Дело в том, что все темы allegro спаяны между собой и внутри очень остроумным приемом: движением тритактами, ибо и первая и вторая темы и побочная им—все скомпанованы как тритакты, но ритмически различные. Можно себе следовательно представить какое богатство сопоставлений и какое пышное сочетание тем рождается на протяжении всей первой части сюиты. Это—подлинная, свободная в своем полете игра звуков, но не игра в звуки. Как и в первой части первой сюиты специфически колористических заданий здесь нет, но зато гибкость инструментальных ритмов вызывает изумление. В очаровательно изысканном вальсе ритмическая гибкость сочетается уже с колористическими заданиями, особенно в сфере комбинаций многообразных тембров кларнетов и претворений их звучности сквозь различную среду и в различных значениях (кларнеты то ведут мелодию, то выступают как колышащийся фон). В сравнении с первой частью звуковое действие является здесь как менее напряженное. Если в первой части *натиск*, то здесь ласковая нега.

В третьей части сюиты опять устремление, но уже в область инструментальной юмористики. Это — scerzo burlesque, веселое, искристое, все построенное на пикантных контрастах при упорном ритмическом органном пункте, своего рода «basso ostinato».

Тонико-доминантовая ритмическая фигура из восьми дактилей, замыкающая тему, стилизует гармонику, что подчеркнуто еще введением в состав инструментов данной части четырех аккордеонов (гармоник), т. е. механического *) последования определенной ритмической формулы. Чайковский любил в своих танцах и скерцо вызывать впечатление уличной, деревенской и городской, праздничной игры и будничной сутолоки (того-же порядка, как я уже упоминал «Итальянское каприччио»). Scherzo burlesque одно из ярчайших художественных достижений композитора в подобном направлении.

О звуковом смысле четвертой части сюиты (Réves d'enfant) после выше сказанного остается добавить только, что по степени напряжения действия оно знаменует опять уклон к статической застылости, к истоме, к *неге*, к ласковому току звучащих волн и, таким образом, стоит к скерцо в том-же отношении, как вальс к первой части сюиты. Зато в финале сюиты (Danse baroque в стиле Даргомыжского) опять устремление к юмору—опять быт праздничной русской улицы с неуклюжей сутолокой, задором, наглостью, лихими ухватками, лукавым поддразниванием, хитрым шепотком и упрямым вытаптыванием одной и той-же ритмической фигуры. Сочно, ярко и красочно. Конечно, в подобных инструментальных картинах Чайковский скорее впечатлительный бытописатель, чем поэт. Можно не любить этих грубых сцен, но нельзя не признавать их жизненной выразительности и выразительной жизненности претворенной в звучаниях. Как в области слова (литературы) можно построить лестницу восхождения к чистой поэзии и, далее, к чистому мышлению от летописи, рассказа, от поэтического описания, от мемуаров, от романа и т. п. Так в музыке можно представить себе как крайности: сферу претворения в звучаниях непосредственных жизненных впечатлений и психических состояний и сферу чистого мышления в звуковых понятиях, совершенно освобожденных от эмоциональных влияний.

Третья сюита Чайковского (сочинена через год и даже менее после второй—в 1884 году летом) произведение наиболее популярное и любимое среди остальных. И действительно, она этого вполне заслуживает, так как по богатству материала,

---

*) Сравним с введением в первую сюиту механизирующего движения кукольного марша.

остроумию изложения и, наконец, по неуемно растущему в постоянном нагнетании захватывающему внимание инструментальному замыслу, сюита эта выступает как великолепное вдаль простирающееся музыкальное строение, красиво завершенное роскошным садом вариаций и замыкающим их пышным полонезом.

Точкой отправления сюиты является пиеса инструментально напевного склада: элегия, главной светлой теме которой, полнозвучно излагаемой скрипками и флейтами, предшествует в ласковых нежных идиллических тонах написанное введение (оно же и заключение). Звуковая сущность всей этой части—ее мелодическая напряженность, струистость Мелоса, раскрываемая в волнистом движении протяженной основной темы ко все большему и большому захвату звучащего пространства, чего она и достигает, победоносно воцаряясь у струнных (в три октавы) в итоге почти не прерывавшегося нарастания.

В противовес нежной идиллии и светлому примиренно ясному парению Мелоса первой части выступает мрачно скорбный Valse mélancolique. В глухих низких тембрах кларнетов, фаготов, виолончелей и контрабасов рождается сумрачная гармония и ритм этого странного вальса. Мелодия выплывает у альтов и сейчас же смолкает. Через момент тему вальса интонируют три флейты pianissimo. Сумрачно и безотрадно звучит она на заглушенном гармоническом фоне, куда английский рожок также внедряет свой надтреснутый голос. Хмуро вокруг, как зимой среди безотрадных снежных равнин петербургского взморья и приморья. Но вот нежно зареяли флейты и кларнеты в октаву удвоенном дуэте: словно *тишина* склепа нарушилась веянием чистого воздуха. Их сменяет жуткое топотанье фаготов, виолончелей и контрабасов, сопровождаемое вверху синкопированным ритмом всех духовых (перебой двух и трех-дольности). Сумрак вновь внезапно сгустился: опять проходит первая тема, но у струнных, причем упорные фигурации кларнетов делают гармонический фон еще более жутким. Скорбь наростает—это уже стон и плач. Но звучания меркнут. Опять pianissimo: мерцание виол. Вступает странная жестко вычурная тема средней части. Она скомпанована с таким расчетом, чтобы чередования ходов на октаву у двух голосов давали все время скрещивающееся движение (один голос движется на октаву вверх в то-время как другой в той-же октаве нисходит). Так как тему эту ведут

альты в удвоении английским рожком и кларнетом—возникает совершенно своеобразный колорит, как будто среди серой мглы мерно и упорно, «вспыхивают» чьи-то призывы и разгораются все сильнее и сильнее, как языки пламени под дуновением ветра, ибо постепенно весь оркестр входит в эту *игру* и деревянные духовые взлетами прорезывают фон, в то время как скрипки с флейтами и альты интонируют все ту-же странную тему. Опять угасание звучаний—снова сумрак, глухие синкопированные удары mi виолончелей и контрабасов, трепетный вздох альтов и рожка, скрипки вводят основную тему. Она ведет снова к нарастанию стонов и скорбных зовов, но на этот раз они, в изможденнии, бесследно замирают в безоглядном пространстве, не вызывая отклика. Или, вернее, отклик есть, но не тот, о котором шла мольба. В ответ на задушевный стон вальса врывается пестро, но не красочно, колоритная музыка скерцо: как в «трепаке» у Мусоргского. Душа застыла, оледенела, а над ней рой призраков правят тризну, как пушкинские «бесы», крутясь и снуя летучей вереницей. Но «они» здесь не стонут и не воют, а лукаво стрекочат и ворчат в затейливом диалоге; либо в шумной возне, веселясь и торжествуя, ликуют. Вот как будто рассеялись, исчезли! Но нет, из глубины звучаний рождается новая тема, над ней вспыхивают язычки пламени, гул растет, трубы, тромбоны и валторны «вбивают» острые sforzando в реющий фон и, наконец, весь оркестр трепещет в звончатом fortissimo, из которого, как вспугнутая птица, вылетает нервно суетящаяся первая тема скерцо. Останавливаю свое медленное описание быстро мелькающих остроумных «скерцозных» комбинаций, ибо иначе пришлось бы столь же долго останавливаться на средней части скерцо, где вступает затейливо инструментальный марш: в трубах, тромбонах и барабанах pianissimo среди непрестанно вспыхивающих огоньков и стрекочущей суетни притаившихся призрачных звучаний. Здесь мы имеем один из выдающихся моментов во всем оркестровом творчестве Чайковского — момент внедрения чисто инструментального *бездушного* начала, механизирующего своей остро ритмованной поступью хаотический лёт тематических осколков. Что-то от «Вия» есть в этом скерцо!..

После ряда жутких инструментальных замыслов, как бы разбивающих эмоциональный мелос элегии, Чайковский концентрирует всю силу своего воображения инструменталиста на заключительной части сюиты: тема с вариациями, где открывается

вновь широчайший простор для претворения в звучащих образах основного задания вне необходимости вязать непрерывную ткань симфонического развития. Всех вариаций двенадцать. В первой тему воспроизводят струнные pizzicato, а флейты с кларнетами построяют над ней «воздушный замок». Во второй вариации любопытна тематическая фигурация скрипок, как извилисто скользящая змейка, в погоню за которой или стремясь к ней, как к центру тянутся, движутся остальные инструменты. Третья вариация принадлежит деревянным духовым: флейта интонирует тему, а остальные (флейты, кларнеты и фаготы—гобоев нет) плетут орнаментальные кружева, рождая прозрачную звучащую ткань. В четвертой вариации тема претворена в минорный лад и мелодически видоизменена причем так, что вторая часть ее получает у скрипок мелодико-ритмический строй, позволяющий заменить его тотчас при повторении темой секвенции «Dies irae». Это один из характерных опытов Чайковского мелодиста, блестяще владевшего тайной напевных видоизменений и интуитивно знавшего, что такое рост мелодической ткани и напряжение мелоса. Пятая вариация—затейливо разработанное фугато из зерна темы. Шестая—скерцо на шесть восьмых (преобразование двухдольной темы в трехдольную), развернутое как стремительный натиск. В контраст ему и как интермеццо (переход) звучит тема в увеличении у деревянных, интонируемая словно хорал с длительными фермато. Это седьмая вариация. Она служит введением в восьмую, с которой она сцеплена. Здесь тема принимает оттенок старинного лада, воплощается в медленном развертывании (largo) и звучит, как баллада: английский рожок в сопровождении шелестящего tremolo скрипок вверху и диатонически сурового фона виол и виолончелей внизу. Эта вариация вливается в девятую—улично-плясовую с гармошкой, звоном, присвистом и топотней (такие же моменты были во второй сюите, в финалах струнной серенады, скрипичного концерта, четвертой симфонии и т. д). Совсем неожиданно пляс прерывается каденцией скрипки и переходит в вальс (десятая вариация). Изящно томный (скрипка-соло), внутри которого вдруг внедряется, как musette в гавоте, музыка, имитирующая волынку (гобой и кларнет в октаву, на движущейся квинте фаготов). Вальс переходит в напев органного характера, тонально контрастирующий (вальс написан в си-миноре, а «органная вариация»—одинадцатая—в си-мажоре). Нечего говорить

о том, что сцепление вариаций, начиная с седьмой, создает особого рода инструментальное напряжение, усугубленное тональными и ритмическими контрастами при наличии все той-же темы. Напряжение рождает ощущение беспокойства и непрестанного устремления к разрешению, к выводу, после одинадцатой вариации особенно подчеркнутому наростанием—переходом к двенадцатой вариации, которая развита более всех остальных, как финал, в облике пышно развернувшегося празднества. Это великолепный полонез в тональности темы (соль-мажор), преобразованной согласно метрической формуле танца. В смысле конструктивном полонез прекрасно увенчивает всю сюиту, выступая как заключительное тоническое трезвучие, как опорная точка всей музыки, наименее уравновешенным и неустойчивым мигом которой было скерцо.

После третьей сюиты Чайковский еще один раз вернулся к этой излюбленной им в средний период творчества форме. В сюите из пиес Моцарта, задуманной еще весной 1884 года, но осуществленной лишь летом 1887 года, он хотел популяризовать в оркестровом наряде мало известные сочинения обожаемого им композитора, что и выполнил с любовью и мастерством, но с нашей современной точки зрения недостаточно тонко и ухищренно в стилистическом отношении. В сравнении с тремя предшественницами эта сюита является скорее «выбором фортепианных пиес» в инструментовке, а не целостным инструментальным действом, чем должна быть сюита в своей сущности и чем является безусловно по красоте и выразительности музыки лишь третья из сюит Чайковского, давая на всем своем протяжении непрерывное нагнетание инструментального тока.

V.

Концертный стиль Чайковского.

В этой области нашла свое утверждение светлая и ясная сфера эмоций Чайковского. Очевидно самое задание: концертность, т. е. как бы выплескивание себя во-вне—восхождение на эстраду, вносило уже в творческий процесс бодрость, подъем и радостное приятие жизни. Больше всего сказалось это на первом фортепианном концерте (b-moll), лучшем из трех и одним из таких произведений, в которых, как горный ключ из скалы, порывисто струится преизобильный звуковой ток. Свежесть и

красота материала наполняет весь концерт, несмотря на некоторую расплывчатость схемы и длинноты. Первая вступительная тема своим могучим порывом-натиском сразу захватывает и приковывает внимание с тем, чтобы держать его в напряженном состоянии до конца всей части. Чайковский овладел в данном концерте тайной превращения элементов, казалось бы, чисто внешних в золото звучаний: виртуозности из цели в средство. Все пассажи технические не являются украшающим ствол лентами плюща, а в своей упругости и устремленности к насыщению каждого данного мига музыкой получают значение органическое: они—тело произведения, а не одежда. Дух захватывает от наростаний октавами, от неожиданного превращения эффектного, по видимости, виртуозного хода в тему, от поражающей воображения щедрости вдохновенного излияния Мелоса. Слух ослеплен лучами струящихся в тесном сцеплении и одна из другой рождающихся напевных тем, притом ярко диатонических. Игра ритмов сменяющихся, скрещивающихся и чередующихся не дает вниманию остыть: чуть только процесс звучания начинает иссякать в метрическом однообразии, сейчас же путем перемещения центра тяжести с сильных долей такта на слабые, привнесением летучих фигураций, раздроблением рисунка, проведением его в уменьшении или резким сдвигом в сторону к иным далям—восстановляется новизна впечатления и мысль, уже увлеченная снова, тщетно пытается вырваться из оков вдохновенного натиска звучаний. Только пышность изложения в фортепианной партии и ее звончатость указывают на концертность, на эстрадность. По существу же, вся музыка первого концерта симфонична и не уступает выдающимся произведениям Чайковского в сфере инструментальности.

Если первая часть концерта—натиск, порыв, блеск, свет, лучистость, сияние души, то следующая часть—мерцание души, ласковая «думка». Кристально-чистая струя мелодии сменяется на всплески хроматикой насыщенных комплексов звучаний: искрятся красочные блестки. Лукавыми извивами звуковых линий ритм назаметно отливается в формулу вальса, а через несколько мгновений истаивает в свободном лете фортепианных арпеджий. Момент как бы застылости, колебания—и снова родится на фоне робко крадущихся секст оркестра кристально ясная поэтическая мысль у фортепиано, подхватывается гобоем, затеняется нежно хрустальными орнаментами и постепенно исчезает, как легкое

облачко, становясь незримым. Лишь нежное трезвучие флейт и виолончели алеет в тишине...

Эта средняя часть выступает как интермеццо, знаменующее содержание в безмолвии ночной тиши или видение ласково реющих снов. Она подавляется пышными взрывами звучаний первой части концерта и блеском остро ритмованной народной (малороссийской) темы финала, одним из лучших финалов Чайковского, так как его солнечная праздничность не содержит в себе ничего уличного, пьяного, разухабисто-наглого. Словно бы соприкосновение с Малороссией рождало в душе композитора совсем иное впечатление от видимого мира, чем какое он обычно получал от русской действительности. Иной характер народного быта, иные краски, иная энергия темы рождали иное преображение материала. В этом отношении любопытно сравнить финалы первой и второй симфонии или гопак из «Мазепы» и пляску скоморохов из «Чародейки».

Первый концерт сочинен в ноябре и декабре 1874 года, т. е. между оперой «Кузнец Вакула» и светлой ре-мажорной третьей симфонией. В нем композитор более чем где-либо далек от трагического постижения жизни. Он еще в солнце, в празднике и если не среди весеннего веселья возрождающейся жизни, то среди осенних празднеств, когда люди, упоенные щедрыми дарами природы, правят тризну по солнце, не думая еще о зиме—смерти. В ореоле пира осени предстает предо мной весь праздничноликующий финал концерта b-moll, где минорный лад основной темы претворен благодаря бодрому дух захватывающему ритму в жизнь возбуждающее вино звучаний.

В следующем своем концерте *) Чайковский остался в сфере светлой и радостной, но до вдохновенности первого не поднялся. Красивая полнозвучная, широко развитая, разливом фортепианной импровизации насыщенная первая часть отдает дань пафосу внешней виртуозности, перед которой бледнеет истинная сущность пианизма, здесь почти не выявленная. Andante—пышноцветная бархатистая музыка, но не удовлетворяющая духа: фортепиано поет здесь песнь благозвучия—романсный напев пиес салонно-мелодического склада, а не песнь—благую весть, как в медленной части первого концерта. Финал же весь сводится к

*) Второй концерт для ф.-п. с оркестром g-dur сочинен в конце 1879 года, а инструментован летом 1880 года.

формально-схематической беготне веселящейся темы, каждым своим появлением возвещающей свое эстрадное пустозвонство и свою волевую (в отношении захвата внимания) несостоятельность. Концерт этот, несмотря на внешнюю звуковую красивость свою или именно благодаря ей, не симфоничен с начала до конца.

Чайковский не умел лгать: как тодько он переходил в область чистой виртуозности он совершенно не знал, чем заполнить звуковое пространство и наводнял его заурядными пассажами, не умея слить их в ослепительную листовскую радугу пианистических затей или в фонтан, рассыпающийся на миллионы брызгов-осколков, как бы искр из под клавишей!

Произнося столь строгий суд над вторым концертом, я вовсе не отрицаю его ценности как эффектного инструментального сочинения, в котором лоск мастерства и ловкость обхождения с привычными формулами-пассажами создают впечатление очень яркое, но не глубоко врезывающееся в сознание. К сожалению искренним непрерывно льющимся звуковым напряжением (как это было в первом концерте) не богат и третий фортепианный концерт в одной части—последнее законченное перед смертью сочинение Чайковского. Самый яркий момент музыки здесь это—фортепианная каденца, сильно разросшаяся и в бурном нагнетании звучностей пробуждающая подлинную пианистическую стихию. Касание стихии инструмента—таков по существу и есть смысл каждой каденции, когда звучания выплескиваются в вольной игре прилива—отлива из канонически предустановленного хода вещей.

Превыше второго и третьего концертов стоит Фантазия для фортепиано с оркестром (opus 56), сочиненная летом 1884 года тотчас вслед за третьей сюитой и отчасти из материала, оставшегося неиспользованным в ней. Редко редко исполняемая и незаслуженно забытая, фантазия эта привлекает внимание и своим своеобразным складом и музыкальной сущностью. Сочно звучная концертность ее не имеет ничего общего с внешне виртуозным пошибом: здесь нет даже состязания между солирующим инструментом и оркестром. Это скорее эпическая поэма, в которой важно не столько противопоставление рояля и оркестра, сколько их взаимодействие или еще лучше *взаимоотражение:* море и небо. Первая светлая часть фантазии в основном своем направлении не мятущаяся, порой, насыщена как бы рокотом

волн морских, но не до буйного вопля бури! Во второй части («контрасты») сопоставляется лирика скорби, не возмущающейся, не бунтующей, с причудливым снопом звуковых лучей колюче ломких, причудливо изломанных, быстро мелькающих. Излюбленные приемы «юморесков» и «арабесок» Чайковского, особенно-же своеобразные формулы сопровождения мелодического рисунка хроматическими проходящими нотами или же упорным чередованием вспомогательной (на сильной доли такта) и основной ноты—находят здесь обширное применение. По существу фантазия примыкает к сюитным схемам, ибо непрерывного симфонического развития в себе не содержит и склоняется не в сторону напряжения внутреннего (духовного), а в сторону чистой инструментальности с остановкой или с перерывом такого рода задания на лирическом интермеццо (первая половина «контрастов»), сменяющегося на причудливо танцовальный финал, «кривляющиеся линии» которого с усмешкой и издевкой крутятся в каком то «ужимчатом» плясе и пытаются разбить впечатление от полнозвучной ясности первой части фантазии и заглушить элегическое задушевное настроение музыки первой половины второй части саркастическими «игольчатыми» фразками.

Смысл «контрастов» понятен: теплу песенности противопоставлены колючие уколы звончатых ледяных игл холодно-равнодушной стихии инструментализма. В фантазии—течение совсем обратное третьей сюите. Последняя—ток к светлой инструментальности, к празднику, к танцу от мертвенной бледной бескрасочной унылости «меланхоличного» вальса и пестрой жуткой беготни теней в скерцо. Здесь же от света первой части ток к танцу, но к танцу не поддерживающему волю, а легкомысленно убивающему насмешкой (своей холодной арабесочностью) всякий светлый порыв. Это злой скомороший танец, искаженные линии мелодики которого словно уродливые отражения лица в зеркале изборожденном трещинами.

На причудливых изломах из коротких фразок (сложенных из дактилей), их беготни вверх и вниз среди синкопированных выдержанных созвучий или вслед за склизкими хроматическими ходами различного состава звуковых комплексов, Чайковский любил основывать разработку тем, показывая их в до-нельзя разложенном виде в пестром чередовании отрезков и в смешении красок или свето-тени. Такова разработка первой части блестящего скрипичного концерта, светлого по тональности

(ре-мажор), ясного по схеме, но изрезанной ломаными линиями рисунка и колючестью пассажей. Любопытно, что основная тема концерта носит даже несколько триумфальный характер, но за ней обычно тотчас следует извилистый и насмешливо-колючий, из мелких длительностей составленный, пассаж, разлагающий цельность только что данного звукового образа. Благодаря этому вся первая часть концерта получает нервно-трепетный смятенный судорожный оттенок, где несколько устойчивых моментов тонут среди нескончаемого разнообразия средств «разрушения», разложения, причем эту «мефистофильскую» роль выполняет, главным образом, солирующий инструмент, т. е. скрипка, а в центре действия—в разработке и весь оркестр. В данном отношении скрипичный концерт—полная противоположность *утверждающему* свет и волю, сочными широкими мазками написанному первому фортепианному концерту.

Нервное возбуждение первой части находит успокоение в скорбной канцонетте (2 часть), интимно задушевная мелодия которой вносит элемент примиренности с миром и обреченности страданию. Канцонетта замирает незавершенная солистом. Оркестр незаметно переходит в сторону от нее, смешивая краски и углубляя тени: резкий удар, затем ряд грубых, точно нарочито подчеркнутых синкопированных аккордов у медных, снова срыв, резкий удар и тогда скрипка solo «заводит» переход к основной теме финала. Он—жестко мажорный, с оттенком той «уличности», о которой выше шла речь (см. главу о сюитах). Так бывает у Чайковского всегда, если он, не утвердив света, а, наоборот, вызвав беспокойство и тревогу, сгустив сумрак и ощутив острую грусть, ищет возможности забыться и отвлечься. «Улица», современная ему, врывается в сознание и своим наглым хаосом оглушает и дурманит его. Характерна в этом отношении четвертая симфония, а в сфере концертной—скрипичный концерт, который, конечно, создан не для-ради чистой виртуозности, а весь напряжен огненной страстностью симфонизма.

В концертном стиле своем Чайковский почти не преследует чисто инструментальных заданий, и те два фортепианных концерта, где «пассаж» и виртуозность занимают место более значительное, страдают вялостью материала и отличаются лишь внешней пышностью изложения. Как и везде, в области концерта также, Чайковского привлекает прежде всего напряжение внутреннее—действие музыкальное (ток звучаний). Смысл «состязания»—

спора солирующего инструмента с оркестром можно уподобить образно морской скале и волнам вокруг ее бунтующим, то ее осаждая в натиске, то весело вокруг плескаясь. Или, как в раздольной Фантазии: оркестр и фортепиано—небо и море.

В заключение не могу пройти умолчанием одно из замечательных светлых завершенных произведений Чайковского: вариаций ни тему «рококо» для виолончели с оркестром (сочинены в декабре 1876 года). В них звучит обаяние приветливо встречающей мир души композитора, а чарование звучности ласково окутывает волю, как плющ ствол дерева, и заставляет ее подчиниться нежно и томно реющим вокруг звуковым видениям—образам. И здесь виртуозность склоняется перед простотой задушевности и поэзией звучания.

VI.

Камерный стиль Чайковского.

На пороге обзора этой сферы я ставлю большую фортепианную сонату g-dur (сочинена весной 1878 года), так как по своей манере изложения (сочность и полнозвучие, декоративность), по своей динамике и по форме выражения, она стоит отчасти в концертной области и запечатлена всеми характерными чертами творчества Чайковского, как композитора «эстрадных произведений». Свет преобладает. И с каким страстным порывом, подъемом, нарастаниями и даже торжественной напыщенностью утверждается власть ясности, ритмической и гармонической, стройности и яркости! Зато силен и контраст: вся средняя часть звучит, как скорбная дума, сосредоточенно-напряженная, вглубь души внедреющая свое острое жало и изымающая оттуда, в итоге, стон и мольбу о покое и о забвении. После этого, отрываясь от своих личных душевных состояний, композитор строит скерцо и финал на суетливой беготне звучаний, рассеивающих устремленный до того внутрь, в душевное страдание, взор своим пестрым мельканием. Таково—забвение. Конечно, оно—внешнее, но в этом-то и таится опасность инструментализма. Будучи оторван от земли, от мира, от души человека и его эмоций, не пронизанный песенностью инструментализм может стать или воплотителем движения (жеста) в танце или перенестись в сферу блестящей виртуозности, как самоцели, или застыть в механичности, т. е. остаться пребывать в самой своей подлинной сущ-

ности. Для каждого русского композитора вопрос о преодолении инструментализма большой и насущный вопрос, ибо пока в нас еще не остыла песенная стихия и мы ощущаем ее тепло, мы не можем равнодушно или легкомысленно отдаться ни в неволю механичности, ни в неволю виртуозности. И там, и там—холод. Зато в сферу танца русская музыка влеклась охотно, сочетая при этом напевность тем с их танцовальной изобразительностью (в Римском-Корсакове многое понятно только под этим углом зрения).

Как ощущал инструментальную стихию и как преодолевал Чайковский соблазны чистого инструментализма в областях симфонической и концертной мы видели. Он внедрял в свой Мелос холодные призрачные тени звучаний, как проявление страшной жуткой силы, то в безличном шорохе, клокотании, шелесте, то в диком натиске—в стройном ритме марша, то в шутливых юмористических выходках деревянных духовых. Он шел за танцовально-инструментальной стихией (балеты, сюиты), шел за механическим строем инструментальности (скерцо 4-ой, marche miniature в первой сюите, куклы и мыши в «Щелкунчике»), шел и за виртуозностью, а в ней-то чаще всего и срывался. Но если сравнить с чисто инструментальными моментами музыки Чайковского ее напевно-инструментальные и напряженно-симфонические страницы, последних будет больше и значительно больше. Чайковский одухотворял инструментализм энергией напряженного симфонизма и теплом задушевной мелодической волны, теплом своего дыхания, своего Мелоса. Подходя к области камерного стиля его творчества, мы должны иметь в виду все сказанное и, кроме того, попытаться ответить на вопрос: есть-ли камерный стиль та сфера, в которой исполна преодолеваются соблазны бездушной инструментальности?

Фортепианное творчество Чайковского можно разделить на три стадии, сообразно преодолению искусов механизации. Первая—концертно-виртуозного характера (без оркестра) занимает немного места. Кроме сонаты, о которой только что было сказано, сюда привходят несколько виртуозного характера пиес и в их числе наилучшая: Scherzo à la russe (op. 1), представляющая из себя переработку народной темы на пышно-звучный пианистический лад, причем этот хитро измышленный пианизм почти без остатка поглощает колорит темы. Сюда же можно отнести, как подобную

же попытку: Думку (scene rustique, op. 59), пиесу, в которой дана попытка перенести стиль быто-описательной звуковой поэмы-картины в условия фортепианного колорита, подобно тому как это-же делал Анатолий Лядов только в эпическом складе. Здесь благодаря напевности основной темы, колорит оказался более выдержанным, чем в «скерцо по-русски».

Следующая сфера фортепианных пиес—многообразный слой их, обозначаемый довольно неясным термином: салонные пиесы или пиесы средней трудности. Среди них есть целые *сюитные* циклы, а слитнейший из них: Детский Альбом, где преодоление механической инструментальности дано в различнейших направлениях. И как внедрение песенности (вплоть до переложений подлинной песни), и как претворение инструментальности в танцовальных схемах (здесь любопытно, что русская камаринская является одним из пикантных претворений, а русская инструментальная импровизация—«мужик на гармонике играет»—выступает, как голая гармоническая инструментально-механическая формула). Еще вид одухотворения инструментальности, это внедрение в нее даже в такой интимной сфере звукописи—картинной изобразительности в целом ряде пиесок, имеющих право быть названными маленькими симфоническими поэмами, ибо в них название пристегнуто не зря, как в различных немецких детских сборниках, а тесно связано с колоритом музыки. Таковы: замечательная романтическая «нянина сказка»; удивительная по лаконичности и в то-же время меткой изобразительности «баба-яга», предупредившая с не меньшей талантливостью, но с большей самостоятельностью, известную оркестровую картинку А. Лядова; наивная, но светло-радостная, как устремленность ребенка навстречу давно жданной игрушке: «новая кукла». Здесь-же много пиесок, составляющих то основное, что Чайковский первый после начала положенного Глинкой с полной убедительностью выявил в своем пианизме, как полное преодоление всякой виртуозности и всякой салонности, и всякой механизации. И что можно было бы назвать «опоэтизированием» фортепианной инструментальности до полного снятия с нее оков холодной бездушности и приведения ее к простому бесхитростному задушевному звуковому повествованию. Я уже выше говорил об этом. Теперь укажу более конкретно на ряд пиес, вмещающих в себе эти драгоценные свойства русского искусства: простоту подхода к явлению (непосредственное тепло жизни) и его поэтизацию.

В «Детском Альбоме» это: «вечерняя молитва», «песнь жаворонка», «болезнь куклы», «в церкви» и т. д.—все нить жемчужин. Мы привыкли к ним и уже не считаем их драгоценностями *). Если среди множества фортепианных пиес Чайковского откинуть все безлично салонные, останется цепь крайне ценных «уник», всякое подражание которым было бессмысленно, ибо они неповторимы в своей сущности.

Прежде всего, «метризация» инструментальности в танце или первая степень одухотворения инструментализма в жесте, сквозь стихию танцовальную. Лучшие из такого рода сочинений все наперечет: полька и вальс, итальянская песенка в «Детском Альбоме», замечательный по ритмическому богатству и остроумному претворению формулы вальса—вальс «fis moll» в цикле «12 пиес средней трудности», там-же «Русская пляска» (механичность втаптывания земли, впоследствии развитая Стравинским), «Humoresque», «Valse-Bluette» и «Un poco di Chopin» из opus'a 72-го.

Сфера симфонической картинности нашла свое ярчайшее выражение только в вышеупомянутых пиесах «Детского Альбома» и, отчасти, в сюитном цикле «Времена года»: «Жатва», «Масленица», «На тройке».

Зато область чистой поэтизации фортепианного звучания развита Чайковским до высших степеней очарования—до того очарования, какое дает хорошо подобранный букет полевых цветов. Лучшие из подобного рода произведений уже с детства запали всем в душу и простого указания на них достаточно, чтобы вызвать впечатление, на которое я указываю: «Песнь жаворонка», «Подснежник», «Баркаролла», «Осенняя песнь» из «Времен Года», ноктюрн f-dur, op. 10, романс f-moll, op. 5, «Грустная песенка» и «Прерванные грезы» из opus'a 40-го, Колыбельная из opus'a 72-го.

Перехожу к наиболее трудной по выразительности и рафинированной утонченности средств области струнного камерного ансамбля. Три квартета (все относятся к первому периоду творчества Чайковского), затем знаменитое трио «Памяти великого артиста» (1882 год) и, наконец, струнный секстет «Воспоминание о Флоренции» (1890 год, вслед за «Пиковой Дамой», но со-

*) В «Детском Альбоме» великолепно зафиксирована всегда интриговавшая Чайковского проблема «кукольности», где механическая инструментальность находит себе истинное приложение. Например, «марш деревянных солдатиков».

всем вне ее *состояний*)—вот все, что создано в этой области Чайковским. Конечно, в данной сфере преодоление бездушия инструментализма может итти в двух направлениях: использование материала до такой гибкости овладения им, при котором на первый план всегда выступает только и только «умное делание» в звуке, где музыкальное мышление царит как волевое начало подчиняющее себе материал до полного обезличения его самости (такого рода заданием представляется мне творчество С. И. Танеева в этой сфере).

Чайковский, конечно, не мог ступить на подобный путь. Звуковые образы в процессе его творчества не претворялись в звуковые понятия, которые надлежало научиться комбинировать в различнейших соотношениях. Тепло жизненности не покидало их, а в противном случае, если они не рождались от эмоций, они становились вялыми и безвольными комплексами звучаний. Поэтому для струнных ансамблей Чайковского был иной путь овладения инструментальностью: через поэтизацию ее и через одухотворение эмоциями. Характерно, что Чайковский, не будучи склонен к камерным сочинениям, решился написать первый квартет по случаю: в программе первого концерта из его сочинений не хватало чем заполнить часть отделения: быстро возник лучший, крепко спаянный квартет. Третий квартет вызван был смертью близкого друга скрипача Лауба, а трио—форма, которой Чайковский упорно избегал—смертью еще более близкого и дорогого ему человека Николая Рубинштейна. Самопроизвольно возникли второй квартет и секстет, причем последний задуманный в плане—преодоления материала по принципам полифонической обработки, именно в этом виде оказался неприемлемым, как абстрактный *незвучный* замысел и потребовал коренной переработки. Но если бы квартеты Чайковского и его трио были бы ценны лишь в отношении эмоциональной насыщенности, их наполняющей, значимость их была бы незначительна. Всетаки, то, что делает камерный стиль настоящей музыкой, а не оранжерейной забавой может быть обозначено только единственным определяющим эту сущность понятием симфонизм. Если так сильны и выразительны последние квартеты Бетховена, то сила и выразительность их таятся в непрерывном возбуждении и напряжении музыкального тока, что составляет сущность всего Бетховенского творчества и особенно его симфоний. Бетховен посмел «омузыкалить» весь мир и душу человека до глубины

ее. Оттого с него начинается новая эпоха музыки и оттого так глубока пропасть между симфониями и квартетами его и его предшественников и современников. Ближайшие сопоследователи Бетховена—Лист и Вагнер, прекрасно это понимали. Бетховен «вздернул мир на дыбы», измерил его мерой музыки и посмел первый начать сближать музыку житейскую и музыку—выдумку воображения с духом музыки, который извечно сосуществует миру, ибо без него все было бы безмолвно.

Это «маленькое» неуловимое никакими историческими доследованиями отличие Бетховена от того, что было до него, и есть *непрерывность музыкального сознания*, т. е. приятие мира в музыке (в звучании) и чрез музыку. Когда же это поймут музыканты?!

Симфония была той формой, которая эволюционировала в направлении, годном для приятия идеи великого музыканта—идеи постижения мира в звуке и *преображения* его в музыке. Бетховен не смог свершить преображения. Вагнер услышал только *гибель*. Скрябин возмечтал и не справился—погиб.

По симфонии, приявшей в себя симфонизм, стали равняться остальные формообразования музыки: камерные ансамбли (у самого Бетховена), опера (у Вагнера, Глинки и Чайковского), симфоническая поэма (Лист) и пианизм (Шуман). Это устремление неудержимо охватило музыку. Тоска по идеалу—интуитивное предчувствие эры симфонизма («омузыкаление мира»), пафос музыки Чайковского. В данном направлении он и преодолевал инструментализм, борясь и с сырой эмоциональностью, и с неоформленностью материала. Творчество Чайковского—сплошь напряженный процесс преодолений.

Подход от столь страшной точки зрения к камерным ансамблям Чайковского, оценка их напряженности от симфонизма—сильное испытание их ценности. Восприняв их вновь под данным углом зрения, я услышал в них много прелестного, но мало глубоко-ценного. Рожденные под непосредственным эмоциональным возбуждением, трио и третий квартет преодолевают стихию инструментализма под воздействием растворяющих ее бездушность чувства скорби, жалоб и отчаяния. Там, где это налицо музыка прекрасна, там же, где тепла души растворяющего лед механики нет—музыка никнет в цепях обнажившейся схемы. Что же касается других сочинений в этой сфере, то с моей точки зрения лишь первый квартет в своей свежести, лаконич-

ности выражения, в мудром пользовании контрастами и подобиями рождает приближение к симфонизму, ибо только в нем сплошная непрерывность музыкального (звучащего) тока ощутимее, чем где-либо в других камерных сочинениях и в нем преодоление материала и инструментальности ведется гармонично целостной волей—мыслью, а не односторонне—эмоцией. В смысле же развертывания идеи о жизни почти все камерные сочинения Чайковского идут по пути предуказанному его 4-й симфонией или концертами и сюитами, т. е. сперва утверждение (беспокойное, скорбное или ясное, радостное) мира в борьбе подкрепляемое; затем, в andante—или углубление скорби в созерцании, или преходящая грусть (intermezzo-canzonetta), или покойное светлое глядение в мир и в душу свою (как в первом концерте фортепианном); скерцо выступает, большею частью, как элемент рассеивающий эмоциональность andante, если оно скорбно, или нагнетающий грусть, если в andante реял ясный свет (как в первом квартете). Последняя же часть всегда, по существу, насыщена «улицей», т. е. попыткой найти забвение в пестро мелькающих образах видимой жизни. И в этом отношении только шестая симфония ставит трагическую проблему о приятии или неприятии жизни остро и глубоко до конца, до полного обнажения беспросветности и безнадежности, до сознания трагического бессилия и обреченного предания себя Смерти. Проблема обреченности черной нитью проходит сквозь русскую музыку. Шестая симфония является безусловно цельнейшей и единственно завершенной русской симфонией, напоенной духом симфонизма, но бездушие инструментализма в ней не преодолено. Главное же, при а-религиозности своего сознания и яде скептицизма, Чайковский, при всей громадности своего дарования, не поверил во власть музыки до конца, до последнего свершения, и в этом нашел свою гибель. Безликий гнет тупой механичной силы (вспомним только власть, которую имели над ним некоторые тембры!), которая для музыканта сосредоточена в бездушной инструментальности, задушил его.

Игорь Глебов.

Р. В. Ц. Петроград.—3000 экз. Девятая Государственная типография, Моховая, 40.

БИБЛИОТЕКА
МУЗУЧ... ПОЛГК
ИНВ. № 50090

~~33898~~
~~28483~~

Бер Канова – 5-80-47 вечером